Izdavači

Prosveta • Beograd
Rad • Beograd
Matica srpska • Novi Sad

Urednici

Milisav Savić
Branislav Milošević
Radovan Ždrale

RADOMIR KONSTANTINOVIĆ

BIĆE I JEZIK

U ISKUSTVU PESNIKA
SRPSKE KULTURE
DVADESETOG VEKA

3

BEOGRAD, 1983.

Ц ЗМ 792/3

Dragoljub J. Filipović /7/ Veselin Filipović (Breznanac) /33/ Đorđe Glumac /43/ Hamza Humo /63/ Aleksandar Ilić /93/ Dragutin J. Ilić /137/ Vojislav J. Ilić Mlađi /157/ Mileta Jakšić /191/ Milosav Jelić /239/ Dušan Jerković /257/ Živko Jevtić /279/ Ljubiša Jocić /297/ Đorđe Jovanović /353/ Milutin Jovanović /375/ Proka Jovkić /389/

Dragoljub J. Filipović

Dragoljub J. Filipović video je, na Krfu, kako »grom na munju krvavu naleta«:[1] njime je odjeknuo deseterac epske pesme, silovitije no igde. Njegovi stihovi, najpre objavljivani u *Zabavniku Srpskih novina* na Krfu, a zatim štampani kao posebna knjižica *(Kosovski božuri,* Krf, 1918), rođeni su u nepriznavanju poraza, ali u tradiciji romantičarskog kulta epike. Niko, ni pre ni posle Filipovića, nije se tako oduševljeno kao on pokušao da vrati desetercu. M. M. Pešić, u kome je Filipović našao oduševljenog poklonika (i to u vreme kada je već uveliko bi nečitan, pa i zaboravljen), tumačio je rađanje deseterca u Filipoviću romantičarski: jednom preobražajnom noći na Kosovu, 1915: u toj noći Filipović se pričinio Pešiću kao Ruso, na putu za vensanski zatvor; tu se, u njemu, rodio »drugi čovek«.[2]

---

[1] U pesmi *Proklet bio . . .*, u zbirci *Kosovski božuri.* (Prvi put: *Srpske novine,* 1917, god. 84, br. 6.)

[2] ». . . jedna noć na nekadašnjem razbojištu bila je presudna po njegov književni rad. Ovde je on, slično Rusou na putu za vensenski zatvor, proživeo u jednom trenutku sve ono što je docnije dobilo svoje oličenje. Nebrojene misli i slike kovitlale su u budnom snu, prošlost i stvarnost grlili su se u duši, a u noći dok je jedna vojska po drugi put umirala na tragičnom polju, jecao je izbeglica pod šatorskim krilima i kroz suze gledao stari i novi svet. Sutradan, ostavljajući mesta bola i tuge, on je poneo u duši drugog čoveka, a u pocepanom šinjelu, kao amajliju, komadić zemlje sa Kosova« (M. M. Pešić, *D. J. Filipović, Život i rad,* 1929; III, 18; v. isto u Pešićevoj knjizi *Savremeni pisci,* Beograd, izd. *Knjižara Koste Mihailovića,* 1940, str. 129—139).

Međutim, *prvi čovek* koji je ostao zauvek zakopan na dnu deseteračkog Filipovića, jeste autor zbirke *Krvave strune,* štampane u Svilajncu 1909, i tražene, — u patetici prevoda Viktora Igoa i Bajrona, ali ne manje i u patetici Proke Jovkića, — u pokušaju ovoga pesnika da ideologiju radničkog pokreta poveže ne samo s romantičarskim titanizmom nego i sa simbolima i prizorima građansko-skorojevićkog »klasicizma« ovog vremena: Beograd je tu Filipović doživljavao kao »večni grad na Tibru«, iz epohe Cezara, Bruta i Kaja, spreman (očito u duhu Skerlićevog anatemisanja »dekadentske« simbolističke poezije) da pesniku Disu uputi stih opomene, pozno-romantičarski polupismen (i ukrašen apostrofima): »Mlad' pesniče, man' se prazne tuge«. Njegova poezija u zbirci *Krvave strune* veštačka je i krajnje slaba, kao što je veštački i slab i njegov socijalizam. Otuda se on veoma brzo, i lako, »manuo« svoje pseudo-proleterske romantičarsko-patetične poezije, ali otuda i njegov preobražaj od pesnika socijalističke ideologije u pesnika koji desetercem doziva, u formi lirske pesme, legendu o kosovskim božurima, i nije nikakav preobražaj nego vraćanje svom pravom duhu kome je, ogrezlom u romantiku, sasvim sigurno deseterac bio neuporedivo bliži od Marksa. Osim toga, on u tom vraćanju »Kosovu« nikako nije usamljen, a najmanje prvi, nego upravo među poslednjima (ako ne već i poslednji) u kratkotrajnoj restauraciji romantizma, koja će početi negde između Carinskog rata (1906) i Aneksije (1908), da bi se završila njegovim *Kosovskim božurima* (i drugom njegovom zbirkom *Srbljak,* sa motivima o Kraljeviću Marku i kotarskim serdarima, ali štampanom tek 1922, u zenitno doba modernizma). Skerlić je ovu rastauraciju pokušavao da prikaže kao takozvanu »obnovu srpske rodoljubive lirike«, u duhu građansko-pozitivističkom; po njemu, ovu poeziju nikako ne karakteriše više »romantičarski nacionalizam starijih naraštaja no suvremeno, stvarno, trezveno, demokratsko i socijalno osećanje solidarnosti sa svojim narodom«, jer u njoj više nema »feudalnog romantizma« niti »istorijskih fantoma« i »sjajne vlastele iz srednjeg veka«,[3] ali na stranicama *Srpskog književnog glasnika* štampao je on ne samo *Momčilovu ljubav* Dušana Maluševa, »bodlerovca« i »ničeovca« koji je pokušavao da piše i

[3] »Taj novi patriotizam nije ono što se nekada pod patriotizmom razumevalo: ono zapevanje nad grobom slavnih predaka, ‚graktanje mračne gavranovske pesme prošlosti', kako bi rekao Hajne, ono ‚prikivanje živih na krst istorije'. Mi smo bez onog feudalnog romantizma, i ne mislimo da je sva veličina naše rase u srednjovekovnim vladarima i sjajnoj vlasteli u pancirima i sa

Srpske sonete,[4] ili *Na Gazi Mestanu* i *Simonidu* Milana Rakića,[5] nego je objavio čitavu jednu liriku pisanu u znaku romantičarskog nacionalizma i veličanja »slavne prošlosti« i epske mitologije, od Mirka Korolije, koji je, sanjajući o manastirima i o Marku Kraljeviću, pozivao svoju »kanconu« da na Kosovu jekne »kao vaskresenska truba«,[6] preko Šantića i njegove *Kosovke*[7] do Dučićevih *Carskih soneta.*[8] Tako je, pre Filipovićeve kosovske

čelenkama. (. . .) Ali, ako se danas ne kunemo više Milošem i Markom, i ako više pobožno ne celivamo gusle, i ako više ne nosimo dušanke i lazarice, ako više ne vitlamo ‚sabljom dimišćijom', handžarima i jataganima, i ne ‚škrgućemo zubi' kada vidimo Turčina, mi imamo puno i razvijeno narodno osećanje, dublje, razumljivije i plodnije no što je nekada bilo. (. . .) Mi ne volimo istorijske fantome no žive ljude, i nama je mnogo bliži jedan seljak i radnik današnjega doba no ‚hristoljubivi vladari' i sjajna vlastela iz srednjega veka« *(Obnova naše rodoljubive lirike, Srpski književni glasnik,* 1908, XXI, 11; v. *Pisci i knjige,* IV, Beograd, 1909).

[4] *Srpski književni glasnik,* 1907, XVIII, 2. — To je jedina pesma D. Maluševa koju je Skerlić štampao, odbijajući ga inače kao pesnika koji pokušava da živi Bodlera i Ničea.

[5] *Na Gazi Mestanu (Srpski književni glasnik,* 1907, XIX, 4) je izjava patriotizma jednoga »bodlerovca« i pesimiste pred »kosovskim junacima« (pred subjektom vladajuće »kosovske« ideologije), ali u stilu divljenja »sjajnoj vlasteli iz srednjega veka«: »Silni oklopnici, bez mane i straha, / Hladni ko vaš oklop . . . « — *Simonida (Srpski književni glasnik,* 1907, XIX, 9) jeste pohvala »sjajnoj vlasteli« onoliko koliko se rascvetava u maštи pseudo-aristokratizma Rakićevog: »Dok mirno snosiš svoju sudbu grubu, / Gledam te *tužnu, svečanu i belu«,* kao što će to biti (čak još izrazitije) i *Jefimija* (objavljena u *Almanahu hrvatskih i srpskih pesnika i pripovedača,* 1910): »Pokraj nje se krve narodi i guše, / Propadaju carstva, svet vaskolik cvili. / Ona, večno sama, na zlatu i svili / Veze strašne bole otmene joj duše«. (Sve u Rakićevoj knjizi *Nove pesme,* Beograd, 1912). Čitav *kosovski ciklus* Rakićev je ovako »jefimijinski« vez »otmene joj duše«: vez subjekta građanskog individualizma kao pseudo-aristokratizma koji se oseća *višim* od ostalih, i koji, ma koliko da, kao » . . . moderan čovek i otmen duh (. . .) zna da se rodoljublje, kao i sva velika osećanja, ne izlaže« (Skerlić, u prikazu *Nove pesme* M. Rakića, *Srpski književni glasnik,* 1912, XXVIII, 9; v. *Pisci i knjige,* VI, Beograd, 1913), upravo kao taj »otmen duh« voli »otmenu dušu« Jefimije, koja veze svoj bol »večno sama, na zlatu i svili«, dok »svet vaskolik cvili«, i Simonidu, »tužnu, svečanu i belu«: upravo onu »sjajnu vlastelu« ili »istorijske fantome« čiji mit je Skerlić oglašavao mrtvim u »novom« (građanskom) patriotizmu.

[6] »Kancono, mini Kosovo što spava / s jednog do drugog ruba, / i jekni kao veskresenska truba!« *(Kancona nade i spremanja,* 1908, *Srpski književni glasnik,* 1910, XXV, 2; v. Korolijine *Pesme,* Zadar, 1914).

[7] »Što Kosovo uze Kosovo nam dade« (». . . k'o da hrpe kruna blistaju iz trave«), *Srpski književni glasnik,* 1912, XXIX, 12; v. *Na starim ognjištima,* Mostar, 1913.

[8] Ciklus *Carski soneti* počeo je Dučić da objavljuje u *Srpskom književnom glasniku* 1914 (XXXII, 1), da bi nastavio njegovo objavljivanje u *Zabavniku,* na

noći o kojoj govori Pešić, Milorad Petrović (zvani *Seljančica)* objavio svoju *Noć na Kosovu,*[9] i to u onoj istoj godini u kojoj je sâm Filipović pokušavao da se prikaže kao socijalista, ali s *gitarom* u ruci, kao nekakav »bard sa Balkana«.

Ipak, iako Filipovićev pokušaj lirske obnove kosovskog mita nije stvar nikakvog otkrovenja,[10] kao što to nije ni kult natčovečanske snage kojim je prožet svaki stih *Kosovskih božura,*[11] on ostaje *jedinstven* po snazi svog deseterca. Među pokušajima obnove deseteračkog stiha, i pre D. J. Filipovića i u vreme kad je on pisao svoje deseterce, nema ni jednoga jedinog

Krfu, 1917. i 1918. (V. Dučićeva *Sabrana dela,* knj. III—IV, Beograd, 1929—1930.) Pod istim naslovom objavljena je, posthumno, 1918, u Sarajevu, i zbirka pesama mladobosanca Miloša Vidakovića, koji je oglašavao kako »Careva vojska na Kosovo ide«, u *Narodu,* 1914, V, 404. (O *Carskim sonetima* M. Vidakovića i *Kosovskim božurima* Filipovića objavio je Ivo Andrić kratak prikaz, potpisan *Res,* u *Književnom Jugu,* 1919, III, 9—10, str. 450—451) — Inače, Filipović je na uvodnoj stranici *Kosovskih božura* ispisao Dučićev stih: »Slava, to je strašno sunce mučenika« *(iz Himne pobednika,* objavljene u *Srpskim novinama,* Krf, 1918, god. 85, br. 120; v. takođe u Dučićevim *Sabranim delima,* knj. III—IV).

[9] *Noć na Kosovu; Srpski književni glasnik,* 1909, XXIII, 6.

[10] Možda ne treba zaboraviti da je Proka Jovkić, jedan od njegovih uzora u doba kada je on pokušavao da piše poeziju proleterske ideologije, već ranije doživeo »preobražaj« od pesnika stiha: «Ja pjevati neću o Kosovu više!« *(Jest, tako mi sveta,* u *Knjizi Pjesama,* Okland, 1908) u pesnika *Vile Ravijojle, Kosovske krvi, Kosovskog predskazanja, Damjanove ruke* (u *Knjizi borbe i života,* Beograd, 1912). Rakićev ciklus *Na Kosovu,* pisan od 1909. do 1911 *(Nove pesme),* takođe je značajan podsticaj za Filipovića. *(Pesma Božur,* uvodna u ovom ciklusu, objavljuje kako »iz mnoge krvi izniknuo davno, / Crven i plav, Kosovom božur cveta«; Rakić je ove stihove propratio napomenom: »Narod veruje da je posle Kosovske bitke na Kosovu izniknuo božur: crven od srpske, plav od turske krvi«. Ipak, najjači uticaj morao je na Filipovića izvršiti *Mirko Korolija* koji, osim ciklusa pesama *Srpske Crkve i Manastiri* (1907—1910) i svojih *Kancona* (pisanih između 1908. i 1912), nije samo pevao sonete o vili Ravijojli i vili Jerisavlji (još 1907), nego je napisao (1910—1912) čitav jedan ciklus soneta pod naslovom *Srbljak,* između ostalog i u pokušaju da ostvari lirske portrete iz epske mitologije. Nekima od ovih, kojima se posvećivao Korolija (v., između ostalog, Korolijine pesme: *Janković Stojan, Bolani Dojčin, Orlović Pavle, Marko Kraljević),* posvetiće se, kasnije, i Filipović, a drugu svoju knjigu, štampanu 1922, u izdanju *S. B. Cvijanovića,* nazvaće takođe *Srbljak.*

[11] Od romantičarskog, golgotsko-vaskrsnog kulta Alekse Šantića i baresovskog (nacionalističkog) »kulta energije«, koji će potražiti svoj izraz kroz publicistiku A. G. Matoša (1904) i, nešto kasnije, kroz pesme novo-antejske mitologije Veljka Petrovića, do Meštrovićevog kosovskog ciklusa i opšteg oduševljenja njime, ali i od pseudo-ničeanstva D. Maluševa, Bojića i Proke Jovkića pre ratova do poetizovanog Bergsonovog élan vital, objavljenog oduševljeno u samo predzorje rata. (»L'élan vital, kako ga naziva jedan savremeni francuski filosof, koren je i sok svega, razlog je svega, obuhvatajući sve. (. . .)

koji bi poznavao (pa makar i tek samo izbliza) onu snagu koju poseduje njegov deseterac. U desetercu je sva sudbina Filipovićeva. Deseterac je, za njega, jedini izvor energije: potrebno je otvoriti se desetercu, da bi se duh otvorio najsilovitijoj energiji. Za njega, izvori deseterca su jedini izvori energije. Od deseterca on je očekivao isključivo mah i zamah herojske patetike: *ko govori desetercem, on je heroj.* Otuda, u kosovskoj mitologiji (ali i u pesmama posvećenim drugim epskim ciklusima), D. J. Filipović ne traži ni metafiziku ni mistiku mita. Za njega načelo kosovskog mita nije hrišćansko-mističko načelo »nebeskog carstva« koje se dostiže pobedom nad »zemaljskim« carstvom, u duhu hrišćansko-mističke transcendencije poraza u pobedu, žrtvovanjem. Nema ni najmanjeg traga od ovoga hrišćansko--mističkog transcendentalizma u Filipoviću: *Kneževa večera* nije za njega Tajna večera, u verziji rajetinsko-mitotvoračke svesti, nadahnute nemirenjem sa porazom, nego je to jedinstvena prilika da on, Filipović, dođe do deseterca *»Smrt to u noć pobeže od straha«.*[12] Tim jednim jedinim stihom, kao jednim jedinim pokretom nadzemaljski moćne ruke, ovaj pesnik kao da je »zbrisao« svu moralnu i duhovnu dramu kosovskog mističkog transcendentalizma. Deseterac, u njegovom iskustvu, odvaja se od te drame, osamostaljujući se, i postajući neka vrednost sâm po sebi: ako Filipović pokušava da, povremeno, sledi motive epike (onoliko koliko mu je dozvoljavala forma kratke lirske pesme), vernost njegova tim motivima je sasvim drugorazredna. Ovaj pesnik, koji je pokušavao da obnovi deseteračku mit, sasvim sigurno ne bi mogao da ponovi za Vukom Karadžićem, a da ne

Mi nismo deo svega, mi smo u svemu, u beskrajnome, mi smo beskrajnost. (. . .) Život u najvećoj meri, sa najvećim intenzitetom. Egzaltirati ga do najviših vrhunaca, opiti sva svoja čula, opiti mozak i svest«, — Miloš Vidaković, *Život; Narod,* 1914, V, 391.)

[12] *Kneževa večera; Kosovski božuri (Srpske novine,* 1916, god. 83, br. 109.) — U tome bi, možda, bila jedina veza između ovoga, »kosovskog«, Filipovića i Filipovića iz zbirke *Krvave strune,* u kojoj su i stihovi (u pesmi *Surovo nebo):* »Na udar groma u teme / Odgovor je — kikot«, očigledno u stilu pseudo--ničeanskog Jovkića (Nestora Žučnog). Taj jovkićevski »natčovečanski« titanizam, koji ide do manije, potražio je u Filipoviću (pesniku koji je, inače, kako M. M. Pešić utvrđuje u pomenutom članku, podražavao u svojim počecima gotovo sve, od M. J. Mitrovića do Rakića i Dučića) takođe svog junaka, ali ga tamo nije našao, jer tamo Filipović nije imao *svoga* stiha. Njegov stih ostaje deseterac: u desetercu našao je on duševno-metrički obrazac za odgovor »na udar groma«, — obrazac koji ga je čuvao od vulgarnosti jovkićevske patetike iz zbirke *Krvave strune.*

protivureči samome sebi, kako je »pripovetka (. . .) u junačkim pesmama najglavnija stvar«,[13] jer je za njega, upravo suprotno, sâm deseterac »najglavnija stvar«. To je izvanredno velika inverzija, potpuno izokretanje vrednosti: ako je deseterac, na svom izvoru, u epici, funkcija mita i istorije, za Filipovića je *mit neka vrsta funkcije deseterca:* neodvojiv od deseterca, kojim je rečen, on je nekakvo »unutrašnje« njegovo pamćenje, on zrači iz njegovih slogova i njegovog ritma, pa je zbog toga potrebno isključivo opijati se tim desetercem: motiv, kad se javi, ne samo što nije »pripovetka« jer to lirska forma Filipoviću ne dozvoljava, već ostaje sasvim drugorazrednog značaja. Otuda, predan samom desetercu kao suštini (tome božanski-sušastvenome desetercu), D. J. Filipović i nije ponovio zabludu jednoga Maluševa, Korolije, Šantića ili Dučića: da se epski duh može dosegnuti ne-epskim stihom (jedanaestercem, pa čak i u srpskom jeziku izrazito anti-epskim dvanaestercem), ali nije pokušao, ni jednoga trenutka, da kao Milosav Jelić desetercem uzdigne junake svog vremena u sazvežđa epske mitologije.[14] Upoređen sa ostalima, koji su pokušavali da lirski dožive duh eposa, on *izgleda* najskromniji, gotovo autoritarno skrušen; ali, ova njegova skrušena vernost osnovnom krugu motiva epike samo je protivurečan izraz njegovog osećanja *ne-bitnosti* motiva (pa i samoga osnovnog sadržaja): motiv za njega ostaje isključivo nužna pretpostavka za objavu samog deseterca. Cilj je deseterac: odbačena »pripovetka« (ovim liriziranjem epike) jeste trijumf deseterca koji se od njene funkcije ovako pretvara u samobitnost, u apsolut.

Ovaj njegov stav prema »pripoveci« jeste, u suštini, i njegov stav prema vremenu, do krajnosti suprotan stavu osnovnog pesnika epskog deseterca: Filipović koji »skraćuje« epsku pesmu (oslobađajući deseterac od pripovetke) jeste Filipović koji *»skraćuje« epsko vreme.* Kad se uporedi sa epskim izvornikom, ovaj pesnik liči na savremenog gledaoca klasične tragedije u pet činova koji bi hteo da gleda samo peti čin te tragedije: on hoće

[13] U *Predgovoru uz narodne srpske pjesme,* knj. IV, Beč 1833; navedeno po izdanju *Srpske narodne pesme,* IV, priredio Vladan Nedić, izd. *Prosveta,* Beograd, 1969.

[14] Milosav Jelić, *Srbijanski venac,* Solun, 1917 (drugo izdanje u Novom Sadu 1919, treće, dopunjeno, u Beogradu, 1931), nije samo pokušavao da epskim desetercem opeva podvige i smrt Vojvode Vuka, Radoja Pantića ili Toze Rankovića, nego i samoubistvo Milutina Uskokovića (koji se 14. oktobra 1915. bacio u Toplicu, kod Kuršumlije), pa čak i smrt Dimitrija Tucovića.

da »skrati« pesmu jer hoće njenu apsolutnu, neposredno izraženu dramatiku, u najvišem njenom ključanju, u stilu herojskog romantizma kome nikada nije dosta patetike. On je verovao da epski duh ostaje mogućan i onda kada je izvan naracije, odnosno kada nije u oticanju vremena (koje i nameće ovu naraciju, i koje, uostalom, i ta sama naracija »podržava«), nego u trenutku. Hteo je *da pomiri epski duh i trenutak:* da otrgne ovaj duh od vremena i da ga venča sa trenutkom, ne samo izvan »pripovetke«, nego i izvan »klasičnog« vremena. Da bude kao sev munje, u čistom ispoljavanju svoje snage, i to tako što bi se ta snaga kazala na mah, *neposredno.* Put epske pesme je za njega ne samo dug nego i zaobilazan (izvanredno posredan) put: to je put duha što se ukristalisao u misao da je »preko preče, naokolo bliže«: posrednost, sa svom silom pojedinosti (i onakva kakva je kod Višnjića), nije za Filipovića: pesnik *Kosovskih božura* i kasnijeg *Srbljaka* hoće da lirizira epsku pesmu zato što hoće da dođe u neposredan dodir sa njenom bitnošću. Svakako, ova žudnja za neposrednom objavom bitnog (kao same apsolutnosti) rođena je pod imperativom mobilizacije kome se Filipović sav predavao, kao i njegov drug iz vremena Krfa i Soluna, Milutin Bojić: on je mobilizator koji hoće neposredno i magnoveno dejstvo. Ali, ta žudnja je, u osnovi svojoj, ipak nametnuta nemogućnošću obnavljanja epskog stava prema vremenu. Asocijacije i simboli epskog duha čine se kao još mogući, ali oni su »oslobođeni« od osnovnog stava tog duha prema vremenu, onako kako se deseterac ovde oslobođava od epske naracije. Filipovićev pokušaj da »prirodno nastavi« duh epike jeste *pokušaj produženja epike u ne-epsko vreme,* odnosno pokušaj da se »klasika« (epska pesma kao osnovna klasika srpske kulture) oslobodi klasičnog osećanja vremena: da se, uprkos tome što je to osećanje mrtvo, sâm duh živi kao da je i dalje mogućan, i to u samoj njegovoj bitnosti.[15]

[15] Ovu priču o Filipoviću koji je, navodno, »prirodno nastavio« epski duh, pokušao je da priča Dragiša Vasić (u predgovoru Filipovićeve knjige *Rodoljubive pesme* (izd. *Srpske književne zadruge,* kolo XVI, knj. 277, Beograd 1938: Filipović je »prirodno nastavio Njegoša, Mažuranića i Filipa Višnjića«) u vreme kada je Filipović bio uveliko zaboravljen pesnik, ali kada se nacionalizam nalazio na jednome od najvrtoglavijih (i najkobnijih) svojih vrhunaca. Dragiša Vasić nije ni pokušao da postavi sebi pitanje o mogućnosti ove »prirodnosti« u epohi koju je on sâm, neposredno posle Devetnaeste, opisivao u svojim pripovetkama kao epohu razaranja čoveka i čovečanskih vrednosti (a ne kao epohu »epopeje«). Ali on je ideolog (nacionalizma) a ne analitičar: »Njegova

U tome je osnovno odstupanje D. J. Filipovića od epskog duha, ali u tome je i izvor osnovnih razlika između njegovoga deseterca i deseterca epske pesme: deseterac epske pesme, koja ne demonstrira svoju bitnost neposredno, — kao pesma u vremenu (i pesma vremena, u kome je bitnost mogućna samo posredno), — nikada nije ovako trajno patetično-monumentalan

(Filipovićeva) poezija, kao i narodna, jeste u istini naša religija«. Ponavljajući pre njega već izrečenu ideju da je Filipovićeva pesma, na Solunskom frontu, značila »jednu molitvu, jednu utehu, jednu veru u narodnu snagu« (Boško Novaković, u *Južnom pregledu*, 1930, V, 1), i uveliko već na putu ka *Srpskom narodu*, koji će, pod potpisom V. S. Zorovavelja, o desetogodišnjici smrti D. J. Filipovića, u broju od 20. februara 1943, da veliča Filipovića kao pesnika srpskog nacionalizma, on je, u stilu tipičnom za ideologa, *pokušavao da otudi poeziju od nje same ovakvim njenim svođenjem* na *religiju*, zaobilazeći osnovnu činjenicu: da Filipović, koji »prirodno« nastavlja Višnjića, jeste pesnik lirske pesme koja nije ni na koji način u prirodi epskog duha. Lириziranje epskog duha, — njegovim rastavljanjem od epske pesme, — nije njegovo »prirodno nastavljanje«, nego je to *pokušaj nastavljanja ovoga duha protiv same njegove prirode*, i to u osećanju, apsolutno nepodmitljivom, da se taj duh, onako kako se izrazio u epskoj pesmi, *ne može* nastaviti nikako, a najmanje »prirodno«, i to u prvom redu zato što se ne može nastaviti njegov *stav prema vremenu*. Kada Filipović hoće lirsku pesmu na osnovama epskog deseterca, on hoće deseterac u ne-epskoj formi ili deseterac u ne-epsko vreme. On hoće oslobođenje deseterca od epike, a ovo njegovo htenje nije nikakvo apstraktno htenje (prosto nekakva njegova ćud), nego je neumitnost epohe: ako je ideologija u *Srpskim novinama* i *Zabavniku* mogla da govori o »epopeji«, ta »epopeja« nije našla ni jednoga jedinog svog pesnika, ni u ovo doba ni kasnije. Epos je tu bio osuđen na trenutak, ali on je takođe bio mogućan *samo* u *trenutku:* sve što mu sledi, posle 1918, i u slučaju Filipovićevom, potvrđuje njegovu smrt. Posle *Srbljaka* (1922), zbirke koja tek nekim stranicama dostiže nivo krfskih *Kosovskih božura*, Filipović je nezadrživo tonuo u mizantropiju konzervativca-romantičara, na smrt uvređenog što svet nije ispunio njegove nacionalno-romantičarske snove iz rata, pesnički nezadrživo opadajući: njegove *Moravske davorije*, koje nose podnaslov *pesme omladini (Izdavačka knjižarnica Rajkovića i Ćukovića*, Beograd, 1930), krcate su propagandno-didaktičkih stihova, najčešće izvan deseterca, ali i izvan svake poezije. Nije bliže poeziji ni njegova posthumno štampana zbirka *Niće raja*, iz rukopisa *Oslobođenje*, i *Amanet*, u redakciji i s predgovorom M. M. Pešića, u izdanju *Kola srpskih sestara* (Beograd, 1933), i s napomenom: »a u korist pesnikove porodice«. Osuđen na krajnju periferiju kulture (na *Kolo srpskih sestara)* ovaj pesnik deseterca izvan istorije, nagrađen za svoju krfsku zbirku time što je posle 1918. postavljen za učiteljskog nadzornika u Rači i Aranđelovcu (da bi kasnije dobio premeštaj za Beograd), jadikovao je nad »srpskim cvećem« (bosiljkom) koga »više biti neće«, i prekidao je tu jadikovku samo zato da bi režimlijski slavio Aleksandra I Karađorđevića, koga je nekakvim »oratorijumom« pokušavao da venča za »večitoga kralja« (u provincijskom časopisu *Književna Krajina*, 1931, II, 11, objavio je *Večne duše Večitome Kralju*, fragmente iz »oratorijuma« izvođenoga na programu Radio-Beograda, 16. VII 1931, o desetogodišnjici stupanja na presto Aleksandra I Karađorđevića).

kao Filipovićev (on je to samo u vrhunskim trenucima, između dva duga talasa monotonije kada je auditivno gotovo neprimetljiv, sav uronjen u monotoniju pričanja) i, što je još značajnije, nikada nije tako naglašeno slikovit kao u Filipovićevoj pesmi. Taj, Filipovićev, deseterac ima osnovna načela svoje slike u epskom desetercu, ali je njegova slikovitost istaknutija: *Filipović je slikovitiji od epske pesme;* ako se u epskoj pesmi vizija gradi postepeno, u stilu svojevrsnog fresko-slikarstva, tako da su trenuci vizuelno-simboličke sintetičnosti samo povremeni (kao i trenuci njenoga zvučnog ekvivalenta), u pesmi D. J. Filipovića ova vizuelno-simbolična sintetičnost je vrhunski cilj kome je sve drugo podređeno. Knjiga *Kosovski božuri* je demonstracija auditivno-vizuelne patetične moći epskog deseterca. To je demonstracija patetičnih moći deseterca (moći koje on, u epskoj pesmi, tek samo povremeno pokaže, pa i to uz neuporedivo veću uzdržanost). U prvom redu, ova zbirka Filipovićeva je zbirka slikā: slika je tu vrhunski ideal onako kako je tu sve okrenuto trenutku ili vrhunskoj sintetičkoj jezgrovitosti. Sve je napregnuto (u sugestiji maksimalno komprimovane energije), i sve slukti i iščekuje, kao zver koja je mobilisala, u grču pred skok, i poslednji svoj mišić; sve je luk napet do prskanja, ali do koga, međutim, ne dolazi (do skoka nikad neće doći), — sve kao da će da se pokrene, ali ništa se još ne pokreće. Sve je kao u zenitu, u vrhunskoj tački parabole, u kojoj se sreću, ravnopravni po dejstvu, kretanje i nekretanje, krik i tišina: sve je zadržana snaga (uveličana svojom zadržanošću) koju je naslutio, kao bitnu snagu epskoga duha, Veljko Petrović još pre 1912 (da bi kasnije tu slutnju doveo do čitavog svog pesničkog sistema i stila),[16] ali ona *ćuteća snaga — ćuteći preteća,* — koja se Mitrinoviću 1911.

[16] Pre Filipovića, i od njega znatno plodotvornije, *osnovnom* epskom duhu približavao se najviše Veljko Petrović, u svome novo-antejskom, građanskom anti-građanstvu, *ali ne desetercem i ne neposredno,* u krugu epskih motiva i simbola, nego tražeći suštastvo epskog duha kao duha osnovne »klasičnosti« srpske kulture (njenoga osnovnog racionalizma) i otkrivajući, prihvatanjem asketske samodiscipline ovog duha, njegov prinudni romantizam Noći (kao Noći onoga što se, ovom samodisciplinom, ne kazuje ali što i dalje, podzemno, živi). Gde je Veljko Petrović bitnost nije u slici nego u onome što do slike ne dolazi i što, ispod svih slika, *muklo* bruji. Ta *muklost duha deseterca* (kao muklost *jeke* od gusala, muklost u kojoj ima više bitnosti nego u samoj jeci), ali uvek *izvan* njegove *neposredno* objavljene simbolike, svakako je najviše pesničko osvojenje Veljka Petrovića: do toga nije stigao ni jedan drugi pesnik ovoga doba. Filipović, kome je jemac epičnosti sâm deseterac, i koji neposredno sledi asocijativno-simbolički njegov sistem, *neuporedivo je površniji* od Veljka Petrovića (pogotovo

pričula u Meštrovićevom *Srđi Zlopogleđi.*[17] Pri tome, — u ovom usredsređenju čitavog bića na sopstvenu snagu koja kao da je, tim usredsređenjem, izuzeta iz vremena jer je *zadržana,* u tom likovanju trenutka koji doziva sliku izvanredne sintetičke jezgrovitosti, onako kako odbija pokret, odbijajući vreme (oticanje ove snage), — ovaj pesnik sa poslednjih padina deseteraca dolazio je, u nekim trenucima (retkim, nesumnjivo, ali koji su najdragoceniji trenuci njegove poezije, ono najviše što je on uspeo da domaši), do sugestije sveopšte povezanosti. Njegova na mahove izvanredno patetično-jezgrovita slika ove zadržane snage (kao snage izuzete iz vremena, snage u trenutku) podrazumeva, i projektuje, senzaciju sveopšte sinteze ili sveopšteg jedinstva sveta: i čovečanskog i van-čovečanskog, i istorijskog i kosmičkog, i ljudskog i životinjskog (ali, ne manje, i onoga flore). Jedinstvo čoveka, sa kosmosom, sa florom i sa faunom, objavilo se, u nekoliko ovakvih trenutaka Filipovićevoga *patetiziranog* deseterca, na jedan magistralan i, nesumnjivo, do 1941. neponovljen način. U ovoj patetičnoj usredsređenosti za trenutak zadržanog vremena, — u tome munjevitom likovanju trenutka nad vremenom, — veze između kosmičkog (vančovečanskog) i čovečanskog sveta, pokidane uveliko pre ovoga *krfskog* Filipovića, nisu zadržane samo na ravni višnjićevskog *magijskog racionalizma* kao na ravni tumačenja predskazanja: jedinstvo čovečanskog i van-čovečanskog, za koje zna epska primitivnost, nije više ono *o čemu* se govori (kao u samoj toj primitivnosti), već je to jedinstvo koje se kroz Filipovića, u dva-tri maha, kazuje neposredno, u času njegovoga zbivanja (pre tumačenja, i van njega). Patetika Filipovićevih deseterački udarnih, moćno zasvođenih rečenica kojim se pokušava da objavi »bes divlji srpskih rajetina«,[18] — austrijskim i nemačkim topovima oteranih sa svojih njiva, — i koje padaju, ponekad, jedna za drugom uz podzemnu tutnjavu neumitnosti obračuna na nož, kao da obnavlja, — sva zaverena trenutku podzemnoga ključanja sila zadržanog bića, — najdublju arhaičnost upravo kao arhaičnost

onoga koji će se razviti posle prvog svetskog rata). Ali Veljko Petrović, kad je kasnije pokušavao da piše desetercem, — pokušavajući da piše čak i epskom ijekavštinom (kao u pesmi *Guslar kod Miltona; Stihovi,* Beograd, 1951), — gubio se potpuno u prostom podražavanju: D. J. Filipović ostaje jedini pesnik koji je uspevao da piše desetercem a da ne bude njegov prosti podražavalac.

[17] »... Meštrovićev Zlopogleđa ćuti, ali ćuti užasno« (Dimitrije Mitrinović, *Ivan Meštrović; Bosanska vila,* 1911, XXVI, 9, 10).

[18] U pesmi *Ilija Srdan; Rodoljubive pesme.*

ovoga jedinstva van-čovečanski kosmičkog i čovečanskog (istorijskog) sveta:

A ko pomor, strah iz gore stupa,
Pred njim beže i guje i zveri.
Hajduk krvav na mesec se ceri;
Prslo zvono na uzbunu lupa

(U čas suđen).[19] To je najprvobitniji antropomorfizam, kome su koreni u epskoj pesmi, ali doveden do usijanja i jezgrovitosti i, što je naročito značajno za Filipovićevu poeziju, do osnovnog obrasca stila: ako je ovaj pesnik, koji nije mogao »prirodno« da nastavi epski duh, nesposoban da produži i njegov stav prema vremenu, dolazio do ove *udarne* vizionarnosti kojoj je u osnovi, pre svega, osećanje jedinstva čovečanskog i nečovečanskog, ali i mogućnog (prirodnog) i nemogućnog (neprirodnog), on kao da tu *vizionarnost duguje upravo svojoj osuđenosti na trenutak.* U njoj je poetski najdelotvorniji njegov dodir sa epskim duhom: osuđen na sliku, on je osposobljen za ovu sintetičnost. Ako mu imperativ anti-vremenskog trenutka (a ne vremena) nije dozvoljavao da nastavi osnovni društveno-moralni stav klasičara eposa, on kao da mu je dozvoljavao da doživi senzaciju najprvobitnijeg antropomorfizma, onoga koji u epskoj pesmi poglavito živi kao ideja a ne kao neposredan doživljaj i izraz trenutka. *Isključen iz »pripovetke«, Filipović kao da je približen pred-vremenskoj arhaičnosti:* njegovo »liriziranje« epike, svođenjem njenog vremena na trenutak i njene »pripovetke« na sliku, jeste produbljivanje arhaičnosti: kao da je (krajnje paradoksalno) bilo potrebno ovo nezadrživo opadanje epskog duha da bi se, u nemirenju sa njegovom smrću, ovim »liriziranjem« epike, na mahove dolazilo do arhaičnosti neposrednije izražene nego i u samoj epskoj pesmi: do ove demonstracije jedinstva čovečanskog i vančovečanskog sveta, u vrhunskoj napregnutosti.

Sve se zbiva »u čas suđen«, sve je vrhunski *napregnuto,* i zato se sve sa svim i svačim povezuje: strah *»stupa«,* a pred njim beže guje i zveri (kao što sama ona smrt *beži,* od straha, u noć); osećanja postaju nekakva »bića«, ali stil personificiranja (i alegorisanja), tako drag romantičarima, i kroz čiju pretežnu izveštačenost iskazivao se jedan duševno sasvim slab (i izveštačen) antropomorfizam, ovde ne dolazi do vlasti: proces antropo-

[19] V. u knjizi *Rodoljubive pesme.*

morfizovanja u Filipovićevoj pesmi razvija se bez i najmanje usiljenosti. Najviša osobenost i vrednost Filipovićeve patetično ostvarene slike jeste upravo u neusiljenosti ovog antropomorfizma: tu, gde je sve u slavu trenutka, trenutak čovečanskog i trenutak van-čovečanskog smenjuju se bez ikakvog napora, bez potresa, kao i trenutak prirodnog i trenutak neprirodnog (kao samog čuda): strah koji »stupa« je samo jedan trenutak, brzo zabeležen, *u istom* duševnom stavu i *u istoj* rečeničnoj intonaciji, kao i guje što beže ili zvono koje, naprslo, na uzbunu lupa (dok se krvav hajduk na mesec ceri), ali isto tako, bez napora, bez zaustavljanja (koje bi odvelo ka pauzi i završilo u stilističkim usiljenostima), čudo se beleži kao nešto savršeno prirodno:

Jeknu gora. Breg se sruši jedan.
Nebesa se staše da oblače.
Na Megdanu stoji Marko ledan;
Deli Musa pred njim mrtav skače

(Marko i Musa Kesedžija).[20] To je mogao samo Filipović. Istim ritmom, u istom psihičkom stavu, on može da zabeleži svakodnevno-prirodno (»Jeknu gora«) i ovo čudo (»Breg se sruši jedan«): ne samo što parnasizam, u svojoj zdravo-razumskoj trezvenosti, nije mogao da izgovori ovo: »Breg se sruši jedan«, nego to nije mogao ni romantizam: u romantizmu, čudo se oseća kao čudo; u romantizmu, sâm pesnik je zasenjen čudima sopstvene mašte, i ta zasenjenost (i kada je poetski najizvornija) određuje njegov psihički stav i njegov izraz. Za Filipovića, u svega dva-tri njegova trenutka, ali neporečno, *čudo je nešto suštinski prirodno,* i on podatak o njemu meša s podatkom o uobičajenom, na istom nivou svesti i na istom nivou rečenične intonacije. Rečenica, posvećena čudu: »Breg se sruši jedan«, uokvirena je rečenicama »Jeknu gora« i »Nebesa se staše da oblače«: to je čudo »uokvireno« podacima svakodnevnog iskustva, prognanog iz sveta čuda: ono dobija svetlost svakodnevno-uobičajenog od ove dve rečnice, ali istovremeno i samo prožima svet tih rečenica: to je čudo kao prirodno, i prirodno kao čudo. Najviše epsko osećanje do kojega je uspeo da stigne ovaj pesnik nepomiren sa smrću epskog duha, jeste *višnjićevsko* osećanje za ovu prirodnost natprirodnog: natprirodno (čudo) »čuva« tu sebe, ne utapajući se potpuno u svest svakodnevno-empirijske »prirodnosti« (u zdravo-razumsku svest), i razlikujući se od nje, ali nikad preko one mere kojom bi se konačno odvojilo od elemenata uobičajeno-prirodnih. Breg koji se srušio (u odjeku Zemlje na dramu istorijsku, — na dramu megdana Marka i Muse), to je natprirodno, to je čudo; ali *objava* te natprirodnosti je potpuno na nivou objave savršeno-prirodnog: zdravo-razumska svest neposredno-empirijskog i mađijska svest čuda (van-empirijskog) međusobno se prožimaju, i otiču *istim* tokom, onako kako se prožimaju zakoni istorije i zakoni kosmosa: istorijski zakon jeste i kosmički zakon, istorija je vrhunski (kosmički) smislena, ona nije odstupanje (zastranjenje) od kosmičkog, princip istorijski je u principu kosmičkom: čovek je u kosmosu, njegova pobuna je kosmička pobuna: čitav kosmos izražava se kroz nju. To je »kosmizovanje« mitotvorskog rajetina koji bi, u Filipovićevom nemirenju sa smrću »epopeje« (mita: mitskog jedinstva istorije i kosmosa, čovečanskog i vančovečanskog), imao da se produži kroz seljaka-ratnika na Solunu. To je patetični pokušaj odbrane apsolutnog smisla, kroz oglašavanje ovog istorijsko-kosmičkog jedinstva, i tim patetičniji što se objavljuje poslednji put: to je »san čudesan dok urlahu zveri«:[21]

Kosmat ćurak od medveda sura
Na strašna je ogrnuo pleća.
Čelna žila na zmiju te seća.
U očima zamaglila bura.
Dva mu brka ko dva teška luka.
Grakće gavran na kapi od vuka

(Srđa Zlopogleđa).[22] To je san o buđenju Marka Kraljevića što se projektuje u buđenje ovoga »gavrana na kapi od vuka«, ili u buđenje (u istoj pesmi) »puli risovine«: »Crna aša, na njoj mrtva srna. / Reži pod njim puli risovina«.[23] Epski pevač to ne zna, on nije primoran na to: on je usred žive epike, ne zazire od njene smrti, *nije sateran u sliku,* kao Filipović, i nije osuđen da mami život iz neživog, da ovako oživljava »gavrana na kapi od vuka« ili ovu »puli risovinu«: Filipovićevo nemirenje sa smrću duha he-

[20] *Srbljak*

[21] U pesmi *Surepova tuga (Rodoljubive pesme).*

[22] *Kosovski božuri:* (Prvi put: *Srpske novine,* 1916, god. 83, br. 56.)

[23] *Srđa Zlopogleđa.* — Isto u pesmi *Banović Sekula (Rodoljubive pesme):* »Žuta vidra na ramenu igra, / Kadgod pleće srdito pokreće. / Pusti zekan, zaklali ga vuci, / Poljem tutnji k'o grmljave zvuci / Lastavica prestići ga neće«.

rojskog eposa, — sa smrću već događenom, — jedino je moglo da razigra ovu risovinu, i jedino je u njemu mogao da zagrakće ovaj gavran. Filipović kao da može da vidi tu mrtvu srnu jedino zato da bi čuo režanje risovine: ta risovina nije mrtva koža nego je to sâm besni ris (simbol jarosti nezaustavljive, iskonske neukrotivosti), koji budi stravu u velikoj noći pred obračun. Gavran što grakće na kapi od vuka, to je živo u mrtvom, duh herojski usred svoje sopstvene smrti, duh buđenja Marka Kraljevića, ustajanje titanskog heroja iz groba kao natčovečanskog iz čovečanskog i univerzalnog iz sveta kojeg je ideja o univerzalnosti odavno napustila, — magnoveni blesak (kao blesak munje) doživljaja svejedinstva čovečanskog i van-čovečanskog: osećaj nadstvarne snage upravo kao osećaj ovoga svejedinstva, i patetično-udarna *jezgrovitost* vizije.[24] Sintetičnost Filipovićeve slike ide iz ovoga njegovog magnovenog doživljaja jedinstva živog i mrtvog, čove-

[24] Uvek je tu naglašena volja za veličinom: izvesna »grandomanija« predstavlja trajno Filipovićevo iskušenje. M. Bogdanović, koji je isticao Filipovićevo osećanje epskog duha i epske pesme, napominje da su njegove pesme ponekad »izraz temperamentne preteranosti i rodoljubive grandomanije« (u članku *Dve knjige patriotske lirike — D. J. Filipović, Kosovski božuri, i Milosav Jelić, Srbijanski venac; Srpski književni glasnik*, 1931, XXXIII, 6; v. isto u Bogdanovićevoj knjizi *Stari i novi, II*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1946), što je izvan svake sumnje. Međutim, suštinski smisao ove »grandomanije« jeste ovo *»kosmizovanje« istorije ili pokušaj obnove arhaičnog jedinstva čovečanskog i van-čovečanskog: kao da samo dostižući mitski nadljudsku veličinu, čovek može da dostigne ovo jedinstvo.* Osećanje ove herojski nadljudske veličine i osećanje jedinstvenosti sveta u Filipovićevim pesmama ne samo što su nerazdvojni nego i jedno drugo uslovljavaju: čovek se herojstvom »kosmizuje«, on samo kao heroj ulazi u kosmos. Mit heroja i mit o jedinstvu istorije i kosmosa jesu *jedan* mit: vizije patetično-herojskog Filipovićevog deseterca potiču iz osećanja ovoga jedinstva, ali one ga i neprestano pokušavaju da potvrde. Filipović je u tome i usamljen i poslednji: pesnici koji posle njega budu potražili ovu veličinu, kao jemstvo mitskog jedinstva čoveka i kosmosa, naći će neumitnu grotesknost: njihova »grandomanija« je groteskna onako kako je njihov duh nesposoban da autentično ponovi mit o ovom jedinstvu. Ta »grandomanska« grotesknost i nije drugo do objava lažne veličine, ali kao veličine koja ne uvodi u senzaciju ovog jedinstva čoveka i sveta: ona je promašena (i smešna u toj svojoj promašenosti) jer ne otkriva ovo jedinstvo. To je grandomanija jalove heroizacije ili grotesknost duha koji, uprkos nemogućnosti da nastavi duševno-mitotvorski stil heroizacije, otkriva svu svoju jalovost: grotesknost u poeziji Ranka Mladenovića i Branka Ve Poljanskog, — dva pesnika inače sasvim različita, — nije samo delo određene literature trenutka (u prvom redu nemačkog ekspresionizma, a u slučaju zenitiste Poljanskog i svojevrsnog futuro-dadaizma), nego i njihove »grandomanije« kao ove jalove veličine: i R. Mladenović i Poljanski sanjali su o *hajdučkom* romantizmu. Njihova »preterivanja« su jalova, a sâm pesnički *stil* njihov izveden je, podjednako, i iz tog »preterivanja« i iz svesti o njihovoj jalovosti. Epska

čanskog i vančovečanskog: iz njegovog titanizma. Prognan iz epskog vremena u trenutak, Filipović je sav u slici: slika je njegova sudbina, u njoj mu je i biti i ne biti, i zato je svaki elemenat njegove slike sudbonosan: svaki elemenat je odgovor smrti; u svakom elementu na podjednako sudbonosan način ima da se oglasi i produži ideja jedinstva sveta kao sama ideja života. Slika Filipovića ledbi na samoj granici dekorativnosti, ali onako kako lebdi na samoj granici ne-bića (dekorativnost je mrtva slika ili »slika« ne-bića): ona je, uvek, otimanje od dekorativnosti kao od same smrti: patetična njena unutrašnja razigranost, u stilu ovog oživljenog antropomorfizma, i njena jezgrovitost, idu iz ovoga otimanja smrti.

Toga nema u drugih pesnika koji su pokušali oživljavanje epskog mitosa, jer nema ovoga susreta sa smrću u samoj slici: uistinu, kao da je jedino iskušenje smrti, u očajničkom nemirenju sa njom (na Krfu, kod Soluna), moglo dovesti do ove prodorne jezgrovitosti, do ovoga udarno-sintetičkog poteza Filipovićevog, koji je kao eksplozija trenutka otetog vremenu. To je jedno *zaustavljanje,* na samoj krajnjoj granici eposa, tamo gde više nema motiva nego samo deseterca: njegovoga zvučnog udarca i njegove vizionarne moći. To je deseterac u poslednjoj svojoj mobilizaciji, u biću kome bez njega nema opstanka. Za Filipovića je epos sudbonosan; tragedija eposa je i njegova najličnija tragedija (što će dalje njegovo vreme samo da potvrdi). Za druge pesnike, koji su pokušali da se približe eposu, nije tako: oni su bez tragičnosti Filipovićevog progonstva u deseteračku sliku, i otuda je njihova slika bez jezgrovitosti Filipovićeve. Ta slika ne pamti vrhunsko iskušenje. To je slika pesnika koji su mogli i bez nje (i koji su, uostalom, izvan nje i neuporedivo bitniji), onako kako su mogli i bez deseterca. Filipović, međutim, izvan deseterca ne postoji. Ako je on svoju vizionarnu jezgrovitost nalazio u desetercu, i u prvom redu zahvaljujući njemu, to je zato

pesma zna za »preterivanja«; ponekad (kao u ciklusu o Kraljeviću Marku) ta preterivanja su čak u samome njenom osnovu; ali ona nikad nisu »grandomanski« groteskna. Filipović, koji u nekim trenucima (i to onim najznačajnijim) kao da ima za jedini cilj upravo kosmizam herojski nadstvarne veličine, i koji je sav u »preterivanjima«, nije groteskan, a najmanje u najbitnijim svojim trenucima koji su trenuci njegovog prokljućalog, sveobjedinjavajućeg primitivnog antropomorfizma koji kao da se oteo, u *trenutku* Krfa i Soluna, — tom poslednjem trenutku pokušaja restauracije romantizma, — svesti o njenoj nemogućnosti *(osnovnoj* svesti građanske kulture, od Vojislava Ilića do pesnika pesimističkog individualizma prve decenije).

što ga izvan deseterca nema, što je deseterac za njega sudbonosan: zabluda drugih pesnika, da se bez deseterca može ponoviti epski duh, otuda je što deseterac za njih nije sudbonosan. Bitka za deseterac za njih nije i bitka za glavu. *Filipović ima samo jednu glavu, i to je deseterac,* čak deseterac prepušten samom sebi, napušten i od svoje sopstvene »pripovetke«, od vremena, *deseterac bez vremena* i koji se više nikad u vreme neće da vrati. Zbog toga Filipović odoleva dekorativnosti, pod stalnom njenom pretnjom; i zbog toga svi drugi padaju u čistu dekorativnost (u uništavilo poezije, u uništavilo bića), u sjaj radi sjaja, kao Aleksa Šantić koga je njegov mesijanizam, u vreme balkanskih ratova, razvenčao od svakog odnosa sa smrću, ali i od svake jezgrovitosti, gurajući ga u dekorativnost čiju prazninu verbalna patetičnost ne može da prikrije:

Ono se hitro Jabučilo vinu
Pod gospodarem Momčilom, i s krila
Ognjeve pusti. I s toga noć sinu
I porumeni njena crna svila.
. . .

Gusta mu griva, kao zlatan plamen,
Svrh oštrih greda lepršа i gori.
. . .

Momčilo kliče, i rodnoga kraja
Odjeke prima . . . Sjajan! S toka svije'
Varnice siplju, i k'o do dva zmaja
Sa balčaka mu gore oči dvije

(Momčilo).[25] Ako je Šantić dekorativan, to je zato što se njime ne raspaljuje ova drama mogućnog i nemogućnog, kao u Filipoviću: gde nema te drame ima dekorativnosti (koja je anti-drama), i ima tumačenja: ima onoga ne samo ne-epskog nego i dosledno nepoetskog Šantićevog *»i stoga«,* i onoga »i rodnoga kraja odjeke prima«, još poraznijeg, jer još spoljašnijeg: još udaljenijeg od samog jezgra drame. Ovo ne-epsko (i anti-epsko) »rodnoga kraja« potpuno je u saglasnosti sa nepoetsko-neučestvujućim »odjeke prima« (čija vanpoetska neizražajnost jeste stvar samog ovog neučestvovanja): »rodni kraj«, ta floskula malograđanstva i

[25] *Na starim ognjištima,* Mostar, 1913.

građanstva, jeste tamo gde je neučestvovanje u stvarnoj drami, — ovde u drami epskog duha koja je drama mogućnog i nemogućnog: »rodni kraj« epskog mitotvorstva jeste tamo gde se deli njegoševski megdan nad megdanima — *megdan mogućnog i nemogućnog,* prirodnog i neprirodnog, svakodnevnog i čuda. (To je osnovni boj koji biju svi junaci i pesnici epike.) Gde nema tog megdana, i ove *drame* u njemu, ima dekorativnosti. Otuda će Šantić, koji, — ostajući spolja, kao posmatrač, — piše ovo »i stoga«, »i odjeke (. . .) prima«, — i da se oseti *obaveznim* da dopiše ono »Sjajan!«, i to posle pauze (cezure), pa čak i da ga »pojača« uskličnikom. To je kao neka vrsta zaključka, ali iznuđenog Šantićevim osećanjem da, u svemu tome, nema dovoljno sjaja: nema sjaja u onom gotovo administrativno-zaključujućem »i stoga« kojim se produžava svevlast zdravo-razumski trezvene svesti, one koja ne prestaje da se pita o uzrocima, ne prestajući da uspostavlja, neprestano, veze između uzroka i posledica, nesposobna za čudo, ali nesposobna i za izražajnu jezgrovitost koja je samo tamo gde ima sposobnosti za čudo, gde nema ovoga pitanja o uzrocima i posledicama, tog *tumačenja* čiji duh uzalud pokušava da se privoli čudu. Čudo nije čudo duha tumačenja pojava, onoga koji govori ovo šantićevsko »i stoga«, nego je *sama ta pojava,* s onu stranu tumačenja jer s onu stranu svakog pitanja: s onu stranu makar i najmanje skeptičnosti. *Čudo je svoj sopstveni »dokaz«,* tautologija za duh skepse ili vatra za vanskeptički duh vere (možda sama vatra tautologije, — vatreni obruč apsolutnog samoubeđenja samim postojanjem, samom činjenicom svojom da, prosto, jeste). Filipović, koji je u najboljim svojim trenucima uspevao da svedoči o čudu na ravni na kojoj je svedočio o stvarima zdravo-razumske empirije, ne pita se nikada otkuda čudo: pred bregom njegovim koji se na mah sruši, on je kao pred gavranom što grakće na kapi od vuka, ili kao u času kad, pred Srđom Zlopogleđom »divljač beži za ledeno stenje / i roni se u bezdan kamenje«.[26] On je (u najboljim trenucima) vizionar, a ne tumač. On se ne pita o uzroku i posledici, već gleda. Otuda on i može da čuje kako grakće gavran na kapi od vuka: da se pitao, nikad ne bi čuo ovo graktanje. Da se pitao, samo bi dekorativno stilizovao kao Šantić (». . . i s krila ognjeve pusti / . . . / gusta mu griva kao zlatan pramen / svrh oštrih greda lepršа i gori«), a ne bi video kako

[26] *Srđa Zlopogleđa*

Besan Kušlja zadnjim kopitama
Pola hvata izri zemlju crnu
I rinu je u lice Vidinu

(Veljko i Abraš).[27] Taj Kušlja koji, u svojoj nadstvarnoj silini, može *da rine* pola hvata zemlje *u lice* Vidinu, i taj Vidin čije »lice« je ovde dozvano maštom antropomorfizma Filipovićevog, to su elementi jednoga jedinstvenog sveta, a pokret, koji sugeriše ova slika (koja kao da je uzeta sa samoga vrela mitotvorske mašte što ne priznaje mere i proporcije realnosti), jeste pokret iz samog jezgra ovog osećanja jedinstva: bez tog osećanja, takva slika se ne može videti. Tu sliku jedino »vidi« ovo osećanje. Ona i nije ništa drugo nego projekcija ovog osećanja jedinstva: zamah »besnog Kušlje«, koji zemlju »rinu u lice Vidinu« *(rinu:* trenutno-svršenom glagolskom vremenu, — kratko i neopozivo, kao udarac), jeste zamah samog ovoga osećanja (i konji ratnički zaratovali su s gradovima), koje ne govori »i stoga« ili »odjeke prima«, jer je nešto apsolutno, što se o sebi samome ne pita, svoj sopstveni razlog i svoja sopstvena posledica, ono čega nema tamo gde je *pitanje.* Da se Filipović pitao, *pitanjima bi mu se rasula ova dramsko-patetična vizionarnost,* završavajući u dekorativnosti Dučićevoj, ponekad još usiljenijoj i praznijoj od Šantićeve:

U paža Miloša oči od smaragda,
ruka od alabastra i vlasi od lana;
pauni carice presreću ga svagda,
Carski lavi piju iz njegovog dlana

(u pesmi *Paž).*[28] Tu ne progovara, po drugi put, rajetin-mitotvorac, nego buržuj-skorojević zaljubljen u smaragd i alabaster, u stilu *Belle époque,* i koji dramu Miloša Obilića (dramu što može da se razreši samo činom herojskog samouništenja) ne utapa, čak, kao Filipović, u viziju smrti što od straha beži, nego (udaljavajući se od ove drame više i od dramski slikovitog Filipovića) u vizije imperijalne moći: tu progovara duh opsenjen carstvom i zato osuđen na dekorativnost: paun koji slavi carske paunove (kao »ambasadore« carice?), zaljubljenik u vrhovnu državnu moć (»carski lavi piju iz njegovog dlana«).

[27] *Rodoljubive pesme*
[28] U ciklusu *Carski soneti.*

Otuda tu nema ni izbliza one udarnosti vizije, one unutrašnje napregnutosti koju poznaje D. J. Filipović, pesnik sposoban da dođe do izvanredne lirske snage, po simbolično-asocijativnom obrascu deseterca (»Leži trava u ponoći brana, / Kraj nje munja krvlju očarana«),[29] ali ne manje sposoban, u svom primitivno-antropomorfnom univerzalizmu da ne gleda samo svojim okom nego *i okom Noći,* da vidi, obuzet Vidom Žeravicom, kako »samo katkad, u odsjaju plama, / Noć ugleda krvave mu skute«[30]

Ali to je sve do čega je došao D. J. Filipović: samo slika, i »samo katkad«, jedna munjevita obasjanost, jedan trenutak: *pred epikom, on je kao Noć pred Vidom Žeravicom,* — daje mu se epika samo bleskom, munjom koja osvetljava sliku, u trenutku. Epski duh došao je tu do svoje restauracije isključivo na nivou slike: ako je, u doba Krfa i Soluna, Filipovićeva slika bila jedna »molitva«, ta molitva bila je molitva-blesak, molitva-munja, molitva-slika. To ostaje trenutak, a ne vreme; i to ostaje slika, a ne duh, *slika koja nas dočekuje na kraju* (dekadencija je uvek naglašeno »slikovita«: ono što umire »gura« nas na periferiju, ka spoljašnosti, — umiranje je pospoljašnjivanje), čak slika kao izneveravanje duha. Filipović je video sliku: video je deli Musu kako mrtav skače pred Markom Kraljevićem,[31] ali on nije čuo Marka Kraljevića kako jadikuje, u istoj epskoj pesmi, nad Musom koga je ubio: »Jaoh mene do boga miloga / đe pogubih od sebe boljega«, dostižući tu vrhunski titanizam epskoga duha, koji je *titanizam etički.* Taj etički smisao, kojim se ostvaruje epski duh u samoj svojoj bitnosti, on kao da je dao

[29] *Markova sablja; Srbljak.*
[30] *Vide Žeravica;* u istoj knjizi.
[31] Filipovićev stih »Deli Musa pred njim mrtav skače« je verzija 259. stiha epske pesme *Marko Kraljević i Musa Kesedžija:* »Mrtav Musa po ledini skače«. U ovoj verziji otkriva se sav Filipović. Izmene koje on unosi u stih epske pesme su sledeće: 1) kod njega ne skače Musa po ledini nego pred Markom Kraljevićem (što je izraz njegove želje da još više istakne silu Marka Kraljevića), 2) kod njega nije činjenica da je *Musa mrtav* i da skače, razvijena dužinom čitave rečenice, kao u epskom izvorniku, nego je data neposredno (»mrtav skače«), — otuda i ono »Deli«, na početku stiha, za koje epski pesnik ne zna: Filipović nalazi *čudo* u epici, ali kao da želi da ga, takođe, *istakne.* Epski pevač ima vremena svuda, pa i što se tiče objave čuda. Njemu se ne žuri. Filipović nema vremena: ne može, ovde, da čeka ni da otekne vreme jednoga jedinčatog deseterca. On, uvek i svuda, sve naglašava i sve uveličava (ovde *i slavu* Marka Kraljevića, jer *pred njim,* a ne »po ledini«, Musa skače, *i objavu čuda,* ovim neposrednim vezivanjem »mrtav« za »skače«). Imperativ neposredne objave snage, svuda i po svaku cenu, neprestano određuje svaki njegov pokret.

za sliku: taj izvanredan smisao njemu je potpuno promakao.[32] Lirizaciju epske pesme nije on tražio na ravni tog smisla već na ravni slike: negacija vremena epske pesme, pravcem ka patetično-jezgrovitoj sintetičnosti izraza, završava u Filipoviće-

[32] Izgubio se ispod slike, netragom. To je, nesumnjivo, teško ogrešenje o etos epske pesme. Ali ima i još težih njegovih ogrešenja: to je, u prvom redu, njegova »verzija« poznate pesme *Sestra Leke Kapetana* (iz 1921; *Srbljak*). Filipović tu *očigledno* ne gubi etos zato što ne može da ga dosegne, ostajući na ravni slike »oslobođene« od duhovno-etičkog njenog konteksta, nego ga on *hotimice* izneverava, izneveravajući istinu izvornika, u stilu *lažnog svedoka*. U epskoj pesmi, pošto je sestra Leke Kapetana odbila prosce, — Marka Kraljevića, Miloša Obilića i Relju Krilaticu, — teško ih vređajući, Marko Kraljević je nju na prevaru namamio da se odvoji od svojih drugarica i da mu pokaže lice (jer se, veli, bio zastideo od njenoga brata te je nije dobro sagledao, a sestra će ga pitati, kad se vrati u Prilep, »kakva bješe Rosa«), »Te joj desnu osiječe ruku, / Os'ječe joj ruku do ramena, / Desnu ruku đade u lijevu, / A pinjalom oči izvadio, / Pa ih zavi u svileni jagluk, / Pa joj turi u desno njedarce, / Pa joj Marko riječ progovara: / ‚Biraj sade, Roksando đevojko! / Biraj sade, koga tebe drago: / Ja ti drago tursku pridvoricu, / Ja ti drago Kobilić-Miloša, / Ja ti drago Relju kopilana'«. U Filipovićevoj pesmi ova scena potisnuta je u noć slutnje (čega u epskoj pesmi uopšte nema) i »pokrivena« stihom *»Bratska ljubav desnicu mu veže«:* »Marko teški baičak steže. / Bratska ljubav desnicu mu veže, / Smrt mu dimi ispod oka sjajna. / — / Roksa spava . . . Noć mirna, duboka . . . / Zna noć: sutra kad se krene, / Zadrhtaće vrh Leđana grada, / Jer uz pesmu zahodnoga pada / Celivaće mrtve oči njene«. Očigledno, tu Filipović ne dolazi ni do slikovitosti: to nije lirsko poetiziranje epskog duha (kao u osnovnim Filipovićevim pesmama), nego je to pseudo-lirika kao *prikrivanje* tog istog duha, ali, samim tim, i kao njegova *izdaja:* pseudo-lirizam o Noći koja će »celivati« mrtve oči setre Leke Kapetana, jeste umesto »oštrog pinjala« kojim je, u viziji epskog pesnika, Marko Kraljević iskopao njene oči. D. J. Filipović ovde *ne sme* da sledi epskog pesnika: on je moralno duboko ispod njega. Gde onaj vidi najkrvaviji užas, on objavljuje ovu Noć; gde je u epici oslepela devojka koja levom rukom drži odsečenu svoju desnu ruku, u pesmi Filipovićevoj je: »Roksa spava . . . Noć mirna, duboka . . .« Filipović tu kao da se oseća pozvanim *da brani epski duh od njega samog,* i to tako što će ovako da ga prikriva. — Na drugim mestima, u *Srbljaku,* on ide u pravdanje; čuće kako Marko Kraljević kaže: »Sablja moja gavranove hrani; / Oče, dvorim turskome sultanu!«, ali zato da bi ga pravdao, »njegovim« sopstvenim glasom: »Grehe na se proklet Marko valja, / Bojnu sablju službom Turkom kalja, / Zbog našega roblja mučenoga«. Ako je mogao da odjekne na brujanje herojskog deseterca, on je nesposoban da odjekne na njegovu etiku: »Grehe na se proket Marko valja«, to je sa samoga izvora *drame* deseteračkog jezika, — nema drugog pesnika koji je tako dobro osećao ovaj jezik kao Filipović, — ali stav pravdanja a pogotovo prikrivanja (do samog, *hotimičnog,* izneveravanja izvornika), ne samo što je izvan etosa epske pesme nego je neporečno *protiv* njega. (Snaga Filipovićeva je snaga velikog gesta, ali ne i velikog duha: to je *snaga gesta bez duha:* snaga deseterca bez etosa). Tamo gde *po nužnosti* ostaje izvan epskog duha, zadržavajući se na slici, Filipovićev deseterac doseže poeziju; tamo, međutim, (kao u *Sestri Leke Kapetana),* gde *hotimice* izneverava taj duh, on izneverava i poeziju.

voj poeziji kao negacija *etičkog* duha ove pesme: to je slika otrgnuta od uloge funkcije duha, snaga otrgnuta od etičkog smisla epike, samodovoljna snaga (samodovoljnog deseterca) koja je van-etična, ali koja je zbog toga i neumitno jalova.[33] To je snaga da se opstane pred smrću, ali ne i da se opstane pred životom. To je snaga za kraj, ali ne i snaga za početak, a najmanje

[33] Ovu vezu između naglašene slikovitosti i smrti epskog duha uočio je Vladimir Vujić, u prikazu trećeg, dopunjenog izdanja Jelićevog *Srbijanskog venca (u Narodnoj odbrani,* 1931, VI, 8). Tu on kaže da je ». . . Kosovo g. Filipovića bilo u desetercima rimovanim doživljeno kao slika, čisto kao slika, u dve dimenzije, bez unutrašnjeg duhovnog doživljaja Kosova«, tražeći objašnjenje za ovu pojavu u smrti epskog etosa: po njemu, to se dešavalo još od Mažuranića, čiji je Čengić »rembrantovski dat« zato što nema više epskog *etosa,* što je on psihološki iščezao, pa se zato umesto njega uzima samo oblik. To je *pseudomorfoza* u kojoj se jezik i lik pretope u »slikarsko, molersko, pitoreskno«: ». . . zvuk i boje ostale su; duševna sadržina iščezla je«.

Vujić, međutim, nije osetio (možda i zato što je bio obuzet primerom Milosava Jelića, pesnika znatno manje snage od D. J. Filipovića, ali koga je, po njegovom opredeljenju za deseterac, jednostavno izjednačavao sa Filipovićem) da je ovo rađanje slike u umiranju »duhovnog doživljaja« eposa tragično, i da osnovnu svoju karakteristiku ta slika nalazi u tragičnosti: da su i njena jezgrovitost i njena patetičnost tragične; da u ovom umiranju eposa, ako je ono uistinu proživljeno (a u Filipovićevom slučaju to jeste), mora biti tragedije, i da ovo »pospoljašnjivanje« njegova duha mora biti tragično: da slika, koja se tu rađa, ne može biti »čisto slika«. Njemu je promaklo da su bitne slike Filipovićeve slike nađene u noći: ta noć nije samo zaverenička noć hajduka, nego i noć epike. Oni jaki, »rembrantovski« kontrasti, koje Vujić nalazi u Mažuranovićevim vizijama, jesu i Filipovićevi: to su kontrasti koje iznuđuje noć. Odsustvo »unutrašnjeg duhovnog doživljaja« tu je nesumnjivo; ali to nije, prosto, smrt duha: to je očajanje za duhom, ili duh u očajanju za samim sobom, pre svog potpunog gašenja. Ova nagla osvetljenja, u »rembrantovskim« kontrastima, otuda su: nema etosa nego samo slike, ali u tom smislu što je *slika postala tu poslednja šansa života.* To je slika kao poslednji prostor egzistencije. Otuda njena patetičnost, otuda i njena udarna jezgrovitost: poslednji agonijski grč. Svakako, to je duh sateran u »dve dimenzije«; ali to je i grč: ovo nemirenje sa porazom. Pojedine vizije Filipovićeve (kao ona o besnom Kušlji što rinu zemlju u lice Vidinu) *magistralne* su: ni Filip Višnjić ne bi se njih postideo. Unutrašnja dramatičnost njihova ume da bude, u dva-tri trenutka, čak i veća nego u izvornoj epskoj pesmi, i to zato što je epska pesma imala svoje vreme, — i svoju budućnost, — a što je Filipović epika bez budućnosti, *epika osuđena na smrt.* Ako hoće da se čita ta poslednja smrt eposa (posle romantizma, Vojislava Ilića, parnasizma i idejnog simbolizma), treba čitati, pažljivo, Filipovića: odviše olako je on previđen, kao što su odviše olako previđene *sve smrti* u novijoj srpskoj kulturi.

— Slično Vl. Vujiću pisao je, pre njega, o Filipoviću i Siniša Kordić, — u duhu svoje subjektivističko-idealističke (anti-dijalektičke) antiteze »unutrašnje« — »spoljašnje«, — u belešci povodom zbirke *Kosovski božuri* (v. u njegovoj

za večito otpočinjanje egzistencije. »U sudnjem času« duh ove snage je veliki; ali u egzistenciji, koja nije serija uzastopnih »sudnjih« (»velikih«) časova, on je ispod i najmanje egzistencijalne snage. Kao što ne priznaje monotoniju vremena, on ne priznaje ni monotoniju egzistencije: samu egzistenciju. On ne zna za kontrapunkt »velikog« i »malog«, za veličinu »malog« kao za egzistencijalnu veličinu: on je *herojski bitno neprilagodljiv,* ali ne samo svetu koji ne prihvata i koji ga ne prihvata, nego i samoj egzistenciji (i to pre svega njoj): on je *herojski anti-egzistencijalan:* deseterac bez etosa ili snaga bez budućnosti: u poeziji Filipovićevoj *manir,* nesposobnost za izlazak iz datog kruga, osuđenost na veliki potez (onaj što traži božanstvenost heroja i okreće se tako protiv svake individualnosti, nalazeći, u stvari, uvek samo *jednoga* junaka, i slikajući, u suštini, samo jedan jedini portret), a u životu njegovom, posle Krfa i Soluna, osećanje izgubljenosti, »kraja« svega, i sebe i čitavog sveta.

Posle *Kosovskih božura* Filipović može, u najboljem slučaju, samo da obnovi ono što je već tu našao (kao u *Srbljaku):* sve

knjizi *Umetnost i neumetnost,* Beograd, 1924): Filipovićeve pesme su »više (. . .) pred nama, no u nama«; one su »bez unutrašnjosti«, dok ». . . narodna poezija, ipak ima nešto što (. . .) upravo njenu unutrašnjost i zamenjuje (?), a to je etička podloga koju ove pesme, naravno, nemaju«. — Branko Lazarević je prvi istakao odsustvo epske bitnosti u Filipovićevoj i Jelićevoj poeziji, ne pominjući ovu dvojicu pesnika neposredno, ali naglašavajući da su oni povod njegovom pisanju u članku O *»nacionalnom tlu« u umetnosti (Povodom pesama Dragoljuba J. Filipovića i knjige Milosava Jelića Srbijanski venac,* Solun 1917), u *Zabavniku Srpskih novina,* 1918, II, 8, 9, 10 (v. u njegovoj knjizi *Impresije iz književnosti, II,* izd. *Geca Kon,* Beograd, 1924): »U najvećem broju drugih slučajeva, i baš kod onih koji su želeli da budu na njenome ‚tlu', *a tu dolaze i slučajevi koji su bili povod ovome napisu,* prave njene dubine i ‚prvi principi' nisu bili dosegnuti. Došlo se do nje, i to je bilo dobro, i došlo se i stalo kod onoga što je kod nje izgled i privid, što se prvo kod nje uoči i što se najlakše uoči: njen materijal, njena mesta, imena i vremena, njen izraz donekle, njeni obrti, njen kostim, ponešto od njenoga stava, njene slike, ‚tropi i figure'. (. . .) U pravo, u osnovno i bitno, o kome smo govorili, nije se moglo. Najzad, to je posao velikih u stilu Meštrovića. Sva naša osećanja, na jedan opštečovečanski način, ona je izrazila do dna i do vrha, iz dna i iz vrha, donde dokle su, uopšte, mogli biti ‚osvetljeni'. Dalje dubiti, dalje se udubljivati u naša osećanja, pripada još osvetljenijima«. (Možda je i ovakvo pisanje Branka Lazarevića navelo M. M. Pešića da istakne Meštrovićevo divljenje Filipoviću: »I bio je u pravu genijalni umetnik kad je stojeći pred svojim Srđom, pošto mu je neko pročitao Filipovićevu pesmu, uzviknuo: ‚To je pravi Srđa, istinitiji od mog Zlopogleđe!'«, što je kasnije, — naročito povodom Filipovićeve smrti, — bilo uporno ponavljano: u *Glasu Šumadije,* Kragujevac, 1933, III, 139, u *Srpskom književnom glasniku,* i to u dva maha: 1933, XXXVI, 5, i XXXIX, 8.)

drugo je pad, nezadrživ, putem ka protiv-poetskoj didaktici zbirke *Moravske davorije* ili putem povratka stihu i atmosferi pozno-romantičarske poezije kakvu je objavljivao 1907/1908. u *Bosanskoj vili.*[34] Posle Krfa, Filipović je ova *herojska snaga trenutka vraćena vremenu,* snaga nepomirljiva sa vremenom: gorak i ozlojeđen, osuđen na mizantropiju i konzervatizam romantičara koga je svet izneverio jer nije ispunio njegove snove (»Čelo, ko ljiljan, pljunu ohol i prljav svet«),[35] i protiv koga je vreme (samim tim što je vreme), on je jadikovao nad »srpskim cvećem«, objavljujući agoniju bosiljka:

Puste su bašte, gde su majke
Sadile srpsko cveće.
I skorih dana, starino moj,
Bosiljka biti neće.

(*Starinski zvuci).*[36] Sve je za njega još jedino moglo da se dešava »u stravnoj noći«:[37] osluškujući smrt što se približava, pokušavao je da peva, pozno-romantičarski, zajedno s gavranom:

Gavrane, crna tico
Pevaču smrtnog stra',
Zapevaj! Noć je tamna;
Zapevaj stravno »gra«[38]

Tu nema deseterca jer ima beznađa;[39] ali, takođe, *tu ima beznađa jer nema deseterca:* kad god je uspevao da dođe do

[34] Takvi su njegovi stihovi napisani između hodočašća romantičarskom sentimentalizmu i traženja rešenja u lirskom folkloru: »Svu goru plamenom / Ognjeno sunce zasu, / I bezbroj dragih kama / Po rosnom cveću rasu . . . / — / I kao pozdrav Bogu / Slavuja hor se začu. / . . . / O zašto toga jutra / Da moje oči plaču?« (u pesmi pod naslovom *?; Misao,* 1924, god. 6, XVI, 113); »Svu noć je gora plakala . . . / Plakale srne, jeleni, / Plakalo cveće smiljevo / I viti bori zeleni. / — / Umrlo mlado pastirče . . . / Orlovi sinoć gledali, / Kad su ga mlado sa frulom / Nenadnoj zemlji predali« *(Iz pesama »Planinske staze«; Život i rad,* 1928, I, 4).

[35] U pesmi *Jednom drugu; Život i rad,* 1929, III, 17.

[36] V. u knjizi *Rodoljubive pesme.* (Pre toga: *Misao,* 1924, god. 6, XV, 111—112.)

[37] Naslov Filipovićeve pesme objavljene u časopisu *Život i rad,* 1929, IV, 21.

[38] Pesma bez naslova *(»Gavrane, crna ptico . . . «); Život i rad,* 1929, III, 15.

[39] Pozno-romantičarska versifikacija javlja se u Filipovićevoj poeziji, gotovo nepogrešno, naporedo s beznađem: to je nepisano pravilo koje se ne potvrđuje samo početkom i krajem ove poezije, nego i u doba najvišeg zamaha njegovoga deseterca. Takva je pesma *Grob,* datirana 26. I. 1917, ali objavljena tek

deseterca, on se otimao beznađu: sâm deseterac kao da ga je, svojim ritmom i zvukom, spasavao od beznađa, potvrđujući se kao *jedino uzdanje* ovoga pesnika, čak kao božanstvo nad božanstvima. Ako tim desetercem on nije mogao da prihvati egzistenciju, mogao je da prihvati smrt: ako mu taj deseterac, kao obrazac i jemstvo samodate i samodovoljne snage, nije dozvoljavao da dođe do bitnog duha epskog etosa, zadržavajući ga, neprestano, u predvorju duha (kao da je potrebno izvesno odbijanje duha, vraćanjem u prasfere instinkta, biološkom carstvu, da bi se *čuo* Filipovićev deseterac), on kao da nije dozvoljavao ni beznađu »stravne noći« da potpuno uzme Filipovića pod svoje. Pesma *Crni svati,*[40] nesumnjivo najznačajnija među svim pesmama koje je Filipović napisao posle rata, ovo nedvosmisleno potvrđuje. Posvećena istom doživljaju stravne noći kao i pesme koje je, u obrascima pozno-romantičarske lirike, pisao ovaj pesnik u isto doba, ona kao da mu vraća gordost epskog heroja, *čak i tu gde više nijedan breg ne može da padne,* gde nema spasonosnog besnog Kušnje da *rine* crnu zemlju u lice smrti, gde je sve s onu stranu istorije i herojskog mita kao »heroizacije« smrti:

Spavaj mirno, glavo umorena,
Nema pleća da vreme zadrže . . .
Budi spremna da svakoga trena
Čuješ vranca, što pod smrću rže.
Crni jednom doći će nam svati,
— Doći će nam, ne moraš ih zvati.

Ali, ako »nema pleća da vreme zadrže«, ima pleća da zadrže glavu pred beznađem: to su *pleća deseterca* koji, ritmom svojim,

oktobra 1928, u časopisu *Život i rad* (II, 10), jer vojna cenzura nije dozvolila da se ona štampa u *Srpskim novinama* (uz pesmu je napomena redakcije: »Ova pesma bila je složena za krfske *Srpske novine,* i bila je već ušla, ali ju je cenzura u poslednjem trenutku izdvojila zbog njene pesimističke sadržine. Do sada nije nigde objavljena«): »Mrkla i prazna noć; / Pučina stravom diše. / U dalji munja štekće / I nebom pre nje piše: / Utehe dati tek će / Grob!« Takva je i pesma *Na Vidu,* iz iste godine (datirana: *20. II 1917. Krf; v. Život i rad,* 1929, III, 14):»I tri put je mrkla noć / Zemlju slamala . . . / I tri put je kam nadgrobni, / Uz lobanja škrgut drobni, / Užas vejao / I zavitlan vetar zlobni / Stravu sejao / . . . / A ja studen, ko ugasle / Oči umrlih, / Čekao sam s crnih grana / Mog gavrana . . . S morskih strana / Kob je skakala / . . . Duša moja tih je dana / Tebe plakala!«

[40] *Život i rad* 1929, III, 18; v. u knjizi *Rodoljubive pesme.*

dok objavljuje dolazak crnih svatova, kao da stvara, *sâm sobom,* svojom unutrašnjom patetikom, svečani mir epsko-herojske gordosti. To je *opelo koje Filipović drži samome sebi,* ali to je i opelo njegovoj izgubljenosti »u stravnoj noći«: to je otpor i odbrana samog deseterca pred najezdom slabosti, i to je herojstvo samodiscipline deseterca. To je deseterac koji ne može da zaustavi crne svatove, ali koji im ne dozvoljava da likuju. Kraj D. J. Filipovića oglasio se ovom strofom herojskog opela, kao poslednjom slavom klasičnog deseterca: ako to nije strofa »velike« poezije, to nije ni strofa koja se lako zaboravlja: agonija D. J. Filipovića bila je i svečana agonija epskog deseterca.

Veselin Filipović (Breznanac)

Veselin Filipović, koji se (od 1941) potpisivao *Breznanac* (po selu Brezna, kod Takova, u kome je rođen, 1908), tvrdio je da je pesma *Ljubav* Oskara Daviča »s gledišta demokratizma ili marksizma (. . .) reakcionarna i svojstveno mračnjačka« (napominjući da je »jedan eminentno proleterski list, beogradske *Radničke novine,* dokazao kao od šale, pod naslovom *Greh O. Daviča,* da je Davičo intelektualni dezerter sa fronta borbe«.[1] Ali Breznanac je, osim toga, napisao i pesmu koja se zove *Ljubavna pesma,*[2] i koja nije ništa drugo do *stihovanje* ideje da je ljubav nemoguća za onoga kome je cvet mladosti cvetao 915. i 916. i koji stoji, sa svojom draganom, u sumraku, »iza fabričkih

[1] U prikazu knjige Oskara Daviča *Pesme (Južni pregled,* 1938, god. XII, br. 10): »Ova zbirka pesama (. . .) kipi kako jezičkim tako i moralnim neukusnostima i nekorektnostima. Idejno pak, s gledišta demokratizma ili marksizma, ona je reakcionarna i svojstveno mračnjačka . . . Kao dokaz ovome navodimo da je jedan eminentno proleterski list, beogradske *Radničke novine,* dokazao kao od šale pod naslovom *Greh O. Daviča,* da je Davičo intelektualni dezerter sa fronta borbe i pisac verovatno najreakcionarnije pesme na Balkanu koja se zove *Ljubav,* u kojoj pesnik veli, u seksualnom oduševljenju, da će ubiti, krasti, upaliti selo i doneti krvavu grivnu samo da je od zlata, ako je ona, voljena, zaželi! Ovako egoistički i antisocijalno nijedan pravi demokratski pesnik nije pevao o ljubavi. Ali mi ne možemo iz čisto tehničkih razloga navesti sva ona ‚pesnička' mesta ove nadrealističke ‚zvezde', ona mesta naročito koja se odnose na jedan od najlepših prirodnih ljudskih doživljaja kao što je ljubav, koja Daviča mnogo zanima a koju opet on nalazi samo onda, kada ‚činodejstvuje ola-gum'«

[2] *Stožer,* 1931, II, 11.

kapija«: »O nebu i zvezdama čula si sneno / reči ću ti da me to ne stiže više! / i miran sam. / Ja o izbama znam pričati rado / gde je život kao stvarnost, bez ruža. / . . . / Samo jedne ruke voleo sam, / samo jedne oči blistale su za me, / samo ruke, samo oči moje majke / koja nije umrla s mislima na raj i anđele. / — / Da li mogu ljubiti kada je cvet / moga detinjstva bila 915. ili 916?[3] / I, u sumraku, iza fabričkih kapija, / sve što ti kažem samo je laž, / jer ti si bleda od snova za srećom / a ja gorak od stvarnosti i sudbine«. Stvarnost je anti-ljubavna stvarnost; ali i svest o toj stvarnosti jeste anti-ljubavna svest: pobuna protiv postojeće stvarnosti preobražava se tako u pobunu protiv sna o ljubavi.[4] Socijalna svest je anti-erotska; čovek, prožet istinom sveta, laže ako erotski govori. Majka, kao jedina ljubav (» . . . samo ruke, samo oči moje majke«), jeste simbolička projekcija ove anti-erotske svesti. Imperativ totaliteta čoveka (osnovni imperativ revolucije, ali i nadrealizma), u *dramatičnom* jedinstvu svesti i erotskog (podsvesnog) bića, ili u jedinstvu, — ne manje dramatičnom, — stvarnosti i ljubavi, ovde ne samo što se ne javlja ni jednoga jedinog časa, nego je umesto njega *dualizam stvarnost — ljubav, dualizam u kome je stvarnost ne-ljubav, a ljubav ne-stvarnost (laž).*

Ali kakav govor je mogućan tu gde je ljubavni govor nemogućan? To je govor u krizi, ili poezija kao govor ovoga govora u krizi. Breznančevi stihovi, međutim, ne izviru iz ovoga govora u krizi. Njegov govor ne zna ni za kakve teškoće govora: oglašavajući da je ljubavni govor »iza fabričkih kapija« laž, on nije govor ranjen tom nemogućnošću ljubavnog govora. On otiče

[3] U tekstu *Koren moje poezije,* kratkom uvodu u knjigu pesama *Ljubav života* (Beograd, 1938), on govori o prvom svetskom ratu i okupaciji: »Tek sam bio navršio šestu kada su, jedne lepe letnje noći, s leve strane mirne Save, topovi smrtonosnom vatrom zasuli Beograd . . . Beskrajne, gladne, umrtvljene godine okupacije u Brezni . . . U Beogradu k. u. k. soldateske, danonoćnih redova gladnih pred ‚rejonima', očajnom pod čizmom zavojevačkom«. (Oseća se tu, makar i površan, uticaj novije nemačke literature, u *Nolitovim* izdanjima, možda pre svega *Klase 1902* E. Glezera.)

[4] To je ona ista svest deziluzije i demistifikacije, iz pesme *Rendez-vous* Čedomira Minderovića: » — Ipak je, dragi, lep život. A mi smo kao one dve ptice u letu . . . / — Da, draga, danas je za nas život borba, krvava borba i krvav bol! / Zar ne, dragi, izgleda kao da je radi nas sva priroda u cvetu? / — Da, draga, to za tebe cveta prostitucija, patnja, vitriol!« (v. u Minderovićevoj knjizi *Mladost bez sunca,* Beograd, 1934), svest koja je, glasom Jovana Popovića, oglasila »želje« za nedonoščad postojećeg sveta: »‚Želje' me se ne tiču, one su nedonoščad jednog društvenog stanja« *(Anketa o želji; Nadrealizam danas i ovde* 1932, II, 3).

bez potresa, daleko od ove krize. On je *lažan* jer, oglašavajući za laž svaku ljubavnu reč »iza fabričkih kapija«, zadržava se na ravni demonstracije koja ostaje bez ikakvih posledica u njemu samome, u njegovoj rečenici, u njegovom ritmu. Eros je na smrt ranjen, ali reč ostaje neranjena. Potres u erotičkom sloju nije i potres u verbalnom sloju. To nije lom ljubavi, nego njeno *prosto odsustvo:* reči V. Breznanca su standardno-konvencionalne, a njegova rečenica napadnuta teškoćom kretanja, bez i najslabije nade za ritmičku maštovitost (koja je nemogućna tu gde reči, zatvorene u postojeći, standardni, poredak govora, ne stupaju u nove, nepredviđene odnose), zato što je tu odsutna ljubav. Biće, koje ponekad (i to veoma retko) *kao da* pokušava da se oglasi kroz Breznanca koji *smireno, ali u pogruženosti,* usporenim ritmovima, ispisuje stih po stih, jeste biće ove ljubavi u velikoj potisnutosti.

To je, u svim epohama Breznančevim, govor bez govora ovoga bića bez ljubavi. Nema, za Breznanca, promene, koja bi mogla da se iskaže i kao promena njegovoga govora. Breznanac se menjao vrtoglavo, čak vrtoglavije od bilo kojega svoga ispisnika: posle uzaludnih podražavanja novoromantičarskoj lirici »rasturanja« M. Crnjanskog,[5] on je postao saradnik levih časopisa *Stožer* i *Nova Literatura,* zadržavajući se u granicama osnovnog tematskog i verbalnog kruga poezije pokreta socijalne literature, da bi se, posle 1941 (i ne potpisujući se više pseudonimom Breznanac), oglasio u nacističkoj štampi (najviše u *Srpskom narodu)* kao pesnik »svetosavske« Srbije Milana Nedića. Godine 1929, — u kojoj je još objavljivao svoje novoromantičarsko stihovanje u zagrebačkoj *Mladosti* i sarajevskom *Pregledu,* ali istovremeno štampajući stihove u *Novoj literaturi,* — on je napao Đorđa Jovanovića zato što mu je ovaj rekao da ga se socijalni problemi ne tiču i da mu je »jedan sv. Fransoa (!) smešan (. . .) isto koliko

[5] »Pa tako vazda — / čeznem umorno / preko crnih drumova daljnih / kroz lišće rasuto, rujno, / Pa tako vazda — / očima milujem snenim / nebo široko, bujno / i oblak razigran neki« *(Zavičaj; Mladost,* 1929—30, VIII, 1). — To je pokušaj pevanja novoromantičarske mitologije *rasipanja* (u rasejanosti), i smirenosti u njoj (»Rasućemo sve te dane / što padaju teško tako / nama bolnim. / Razneženo priči će nam / svaka miso iščekana. / — / Pogledom lutaćemo / preko neba našeg dragog. / Rasućemo sve te dane / tek smireni«, — *Iščekivane misli; Pregled,* 1929, IV 70), ili *daljine,* i bolnosti: »Da li je život bolnost samo? / Da li je život plač beskrajan? / Ipak, samo u ćutanju, mi čekamo / osmeh neba, kolut sjajan« (*Za osmeh neba; Mladost,* 1927—28, VI, 10).

Marks i ostali veliki socijalni pobornici«[6], ali je 1943, kada je Đorđe Jovanović našao, kao revolucionar, smrt u zasedi Nedićevih plaćenika, u štampi istoga Nedića pevao Srbiji »preporodne smene«, kao uzavreloj košnici orača i žetelaca čija pesma ne prestaje:[7] od pesnika koji ne peva samo o »umiranjima u predgrađu«,[8] ili o pečalbarima,[9] nego i o žrtvama fašizma i borcima protiv njega (u Španiji),[10] — moleći se Takovu da mu dâ »upornost« (i »tvrdoglavost«) seljačku, kako bi ostao u prvim redovima borbe,[11] — preobrazio se on u nedićevskog stihotvorca. Međutim, govor Breznanca *(i* Filipovića), kroz sve ove vratolomne emocionalno-misaone (i ideološko-političke) promene, ostaje *isti* govor: *kao neki fantom koji ostaje nedodirljiv, u apsolutnoj nezavisnosti i od V. Breznanca i od Filipovića.* To je govor

[6] U pamfletskoj belešci o plaketi *Tragovi* Oskara Davičа, Đorđa Jovanovića i Đorđa Kostića: *Tragovi o tragovima; Nova literatura,* avgust 1929, br. 9. — Na ovo je reagovao Marko Ristić, napominjući da ne diskutuje sa Jovanovićevim tekstom, »jer ga ne kazuje Jovanović nego interpretira drugi«, već samo uzima taj tekst kao »primer aprioristićkog negiranja socijalnih preokupacija u ime drugih, subjektivnih preokupacija, u ovom slučaju eksperimentisanja, individualne realizacije na planu poezije. (Skrećem vam pažnju da je poezija — ne pesništvo, — poezija čiji je postupak samom sebi dovoljan, za mene jedna apsolutna kategorija, kao duh, kao sloboda, kao ljubav, kao natprirodno, kao san.) Smatram, međutim, da ni u ime tih apsolutnih kategorija niko nema prava da zaklanja samome sebi krvavi vidik realnosti, realnosti u najbanalnijem smislu reči, da zaklanja sebi ta ‚umiranja po predgrađima', tešeći se da to čini što je ‚i sam sebi predovoljan i tim samim nema iskrenog interesa za ostale'. Kao da se tragičan sukob apsolutne misli sa socijalnom, sa čovečanskom istinom, tek tako olako može razrešiti, jednim psihološkim samomilovanjem, jednim egocentričkim argumentom, jednim detinjastim subjektivizmom?« *(Marginalije IV, Revolucionarna misao, Letopis Matice srpske,* 1922, CCCXXII, 2; takođe u knjizi *Od istog pisca,* izd. *Matica srpska,* Novi Sad, 1957, u kojoj je, u napomenama uz ove *Marginalije,* Ristić objavio i pismo koje mu je Đorđe Jovanović povodom njih uputio, bez komentara: »Ostavljam bez komentara ovo dirljivo svedočanstvo jedne naivne i patetične mladosti, čije su karakteristične zablude i zbunjene drskosti samo hranile plamen u kome će i same sažeći«.)

[7] *Pesma za Srbiju; Srpski narod,* 19. juni 1943. (Pesma je »nagrađena prvom nagradom predsednika vlade generala Nedića u iznosu od 7000 dinara«.)

[8] *Umiranje u predgrađu (Nova literatura,* juni—juli 1929, br. 7—8): »Po svu noć kuca, kuca / komšija bledi, tu, do mene / po svu noć pevuši i kašljuca / i po sto puta iz sna me prene / . . . / Danju mu žena bolesna ide / po bolnicama i riba pod; / oči joj samo krv i rane vide / dok u utrobi svojoj nosi teški plod . . . «

[9] *Pesma pečalbara,* u knjizi *Ljubav života.*

[10] U vreme španskog građanskog rata: *Zločin u Leridi, Rodrigo Alvarez* (v. u knjizi *Ljubav života).*

[11] » . . . podaj mi snage, ljubavi boračke / da istrajem u prvom redu, / i tvrdoglavosti, tvrdoglavosti daj mi seljačke« *(Takovo; Ljubav života).*

(bez govora) ovoga konvencionalnošću krajnje pasiviziranog jezika, koji se prihvata u samopotiskivanju, ali koji je i instrument tog samopotiskivanja, bezlično-obezličavajući (i pasivno-pasivizirajući) govor koji »pristaje« na svaku ideju i na svaki ideološki stav jer ne pristaje ni na šta. Ne samo što nema jedinstva ljubavi i stvarnosti, nego nema ni jedinstva idejnog i verbalnog; odsustvo ljubavi, koja je neodvojiva od poezije zato što jedina sjedinjuje idejno i verbalno, jeste, i ovde, odsustvo ovoga jedinstva: nesavladiva praznina između ideja i reči jeste to samo odsustvo ljubavi. Ideje, odvojene od zone verbalnosti, ne zavise od nje niti ona od njih zavisi. Ne postoji interakcija ideja — reč ni onda kada Breznanac hoće da bude »socijalni« pesnik (uprkos tome što objavljuje, istovremeno, u *Vremenu* feljtonsku prozu koja sa tim težnjama njegovim, u stihu, nema nikakve veze),[12] i onda kada pokušava da stihuje ideje »svetosavske« Srbije, a pre svega ideju (centralnu) »reda, rada i mira« usred rata i revolucije.[13]

[12] Ovo su uočili neki prikazivači njegove knjige *Ljubav života. R. Z.* (Radovan Zogović), u kratkoj belešci kojom je propratio pojavu ove knjige (u časopisu *Naša stvarnost,* jun 1938, br. 15—16, u rubrici *Bibliografija),* govoreći o tome, prikazuje Breznanca kao konformistu i taktizera: »Svoje prozne rukotvorine ovaj vredni i obazrivi mladi gospodin štampa u *Vremenu.* Knjižica *Ljubav života,* to su njegove rukotvorine u stihu. Neki naivni recenzenti (M. Banjević u *Životu i radu,* M. u *Letopisu,* bezimeni u *Našem životu)* tvrdili su da u radu V. B. postoji rascjep: da njegovi stihovi protivureče njegovoj prozi, da iz tih stihova izbija ‚krepka i vatrena mržnja protiv mračnjaštva i nazadnjaštva', da su ti stihovi ‚iskreni i topli i nisu bez talenta', itd. Mi, međutim, najenergičnije odbijamo ova podmetanja g. Breznancu, U njegovom (proznom i stihovanom) rukotvorstvu postoji potpuno jedinstvo. Drukčije ne bi bilo ni moguće: čovjek se ne može oduševljavati za dvije potpuno suprotne stvari, dakle ne može ne biti iskren, itd. Na svijetu zaista ima naivnih štetočina i zlobnih ljudi: tek čovjek zagrije feljtonsko gnjezdašce, tek stekne legitimaciju, a oni podvaljuju: on je vatreni mrzilac mračnjaštva, on je ‚smeli i srčani (srča — staklo) pobornik za slobodu i demokratiju'! Tiše, ljudi! Iz taktičkih razloga!«

[13] Stihovao je pohvale oračima *(Orači; Srpski narod,* 16. oktobar 1943), sejačima *(Sejač hleba; Srpski narod,* uskršnji broj, 1944), jer »Onaj, koji radi, blizak je božanstvu / i dostojnu poštu odati mu treba« *(Onaj, koji radi; Srpski narod,* 6. maj 1944), pozivajući se, u duhu ideologije nedićevskog »svetosavlja«, na svetoga Savu: »Jer, potseća ovaj najsrpskiji svetitelj, niko leniv nije proslavio pobedu, niti je ko kad, spavajući i sanjajući, pobedio svog ratnog neprijatelja. Onih su pobedni venci i trofeji, koji dobro trče, koji se trude, koji se bore, koji izdrže trudove u borbi« (u članku *Sveti Sava kao pobornik rada; Srpski narod,* 5. februar 1944).

U članku o poeziji Veselina Filipovića, štampanom u istom broju u kome i *Pesma za Srbiju,* kaže se da Veselin Filipović, »iako dete modernih vremena, nije

Kao Breznanac, Veselin Filipović pisao je: kako na koncertu nije mogao da se prepusti sanjarijama na koje poziva muzika »starog (!) Baha« (i, veli, još i Kuprena, i Mocarta): ne daju mu to »nekulturni« seljaci njegovoga zavičaja, na koje ne prestaje da misli (ni Bah ne može od magije tih seljaka da ga

krenuo bespućem modernizma (. . .) već je pevanje pesama shvatio kao razmišljanje o pesmama, mereći na kantar (!) i svoje duševne potrese i svoj zdrav razum i svoje nežne izlive«, i navode se njegove reči (antimodernističke): »Poezija ne sme da bude začarani krug . . . Ona mora da priđe i zemlji, da dotakne i probleme u kojima se ljudski život koprca. Jer, kao što to kažem namerno u jednoj svojoj pesmi, ‚snovi su lepa zemlja, ali je zemlja — lepši san'. (. . .) Kad pišem pesmu, čak i priču, uvek pred očima imam čoveka koji treba da je razume. Naravno, pesma se ne sme spustiti do agitacione propagande«. Međutim, on je 1942. »prilazio« zemlji (i »doticao probleme u kojima se ljudski život koprca«) otkrivajući šumski izvor iz detinjstva, kako »u dane kosidbe, oranja ili žetve vrele« vraća bodrost rabotniku: »Danas, taj izvor, slade no išta na svetu, / u dane kosidbe, oranja ili žetve vrele, / rabotniku bodrost vraća, a travi, drvetu, cvetu / daruje sokove, i pticama nedostižne uzlete vesele« *(Šumski izvor; Srpski narod, Božić,* 1942), a zemlju, kao »lepši san« od snova, ovaj pesnik koji je protiv toga da se pesma spusti »do agitacione propagande«, prikazivao je, u letu 1944, kao zemlju vesele mobe, u pesmi *Žetva* koja je neka vrsta stihovanoga dodatka reportaže *Dobrovoljci na žetvenim radovima,* objavljene (s fotografijama), u istom broju *Srpskog naroda* (od 22. jula 1944): »ja sam radostan što ne nalazim tragove bezdušne civilizacije / na poljima ovim: antene, dimnjake, grozne mašinske buke, / jer ovde zasejava, kopa, žnje i seče teška seljačka ruka / i neuporedivo naše seljačko srce istrajno bije. / — / Sa koliko ljubavi se svijaju stasovi žetelaca / i sa koliko složnosti odjekuje pesma velike mobe! / Nemoguće je mirnim pogledom pratiti ovakva dela. / . . . / Seljaci, braćo moja radna, ostavljena, vi dižete visoko / domovinu našu i ja znam: još više će ona stajati / jer se oslanja o pleća vaša, o teške i crne ruke . . . / . . . / opet me je, izgubljenog, otadžbinska ljubav srela.«

To je sve »agitaciona propaganda« koja poziva seljake na rad i pokušava krvave dane agonije fašizma da prikaže kao žetvu raspevanih seljaka, žetelaca, u duhu propagande nedićevske »preporodne smene«, koja neće Srbiju što živi »na senkama pradavnih junaka«, nego hoće ove bodre rabotnike: »Ako u svom životu imaš i grešaka (!) / i vapajem zoveš svetle uspomene, / na noge moraš stati najzad svoje! / Na senkama ne živi pradavnih junaka / već i nove stvaraj preporodne smene / koje će, još više, dići ime tvoje!« *(Pesma za Srbiju).* — Obrazac, u stihu, za ovaj kvislinško-nedićevski kult rada suprotstavljen »senkama pradavnih junaka«, dao je Svetislav Stefanović, u pesmi *Rade Neimar (Srpski narod,* Božić, 1942); »Dosta već snage što samo hajduke i delije stvara, / Sit sam već i tog Marka što carske drumove ore / . . . / Sveta mi dođe sad ruka Rada Neimara / . . . / On tajnim silama diže što i sam Demon obara«. Đisalović je pisao da »Ova smela himna naše nove nacionalne revolucije biće danas-sutra u istoriji srpske književnosti obeležena kao programska pesma jednoga novog doba, nove epohe nacionalne obnove i duhovnog preporoda srpskog naroda . . .« *(Poezija Svetislava Stefanovića, Prosvetni pregled,* januar—februar 1943.)

otrgne), a koji zvižde i urlaju kad hoće da pevaju,[14] ali taj *seljak kao anti-Bah* ostaje bez ikakvoga dejstva na njegov jezik: nema u Filipovićevom jeziku ni najmanjeg, ni najslabijeg odjeka zviždanja i urlanja tih »nekulturnih« seljaka. Nema, u njegovim stihovima o ropcu »velike Majke sela« (one, koja rađa »robove zemlje«),[15] nikakvoga odjeka toga ropca, tako da nema nikakve *stvarne* razlike (one koja je pre svega *jezička)* između njegove Srbije u ropcu Velike majke sela i Srbije usred rata veselo raspevanih žetelaca.[16] To je, uvek, ideja (formula, motiv) bez verbalne svoje stvarnosti: *ideja verbalno indiferentna;* to je

[14] »Ja sam bio nekulturan / i, umesto na vanstvarnost snova / koju ovakva svirka dočarava, / počeo sam najednom misliti (o, banalnosti!) / na svoje rođake u dalekom selu, / koji ne znaju za ovakva uživanja / — / Oni zvižde ustima kao pištaljka / i pevaju arije svojih doživljaja / kao da urlaju. / Moji rođaci, moji seljaci u dalekom selu« *(Na koncertu; Ljubav života).*

[15] U pesmi *Velikoj majci sela (Ljubav života):* »To umire velika Majka sela, / robove zemlje koja krvavo rađaše / po jadnim izbama, na njivi, u polju, / sa motikom i srpom. Kao da ne znađaše / za sudbinu bolju. / . . . / Ruke su njene / privijale na grudi budućeg čoveka / divovskom snagom ga napajala. / Vekovima je podnosila, bez leleka, / muke seljačke i pokorna ostajala«.

[16] Tu je, uvek, prisutna *laž idealizacije sela.* Ona postoji i u epohi *Stožera,* iako se tada javlja, kao i u pesmama nekih drugih pesnika pokreta socijalne literature, u konfuznom jedinstvu sa otporom svetu kapitala koji se, međutim, doživljava kao svet grada. To je ono idealno selo u pesmi *Sreća u gradu (Stožer,* 1932, II, 8), nespretno stihovanoj pričici o devojci koja je došla »sa livada i njiva zavičajnih« u grad, da bi tu našla bedu fabričke radnice, u stihovima o njoj koja »pri dolasku imala je bujne kose i pleća. / U očima joj je bio odraz neba rodnog kraja / . . . / Za sobom je ostavila kućicu i devojačke vezove, / gorske pesme pune cveća, zemlje i stada«. *Isto to idealno selo* je u osnovi stihova koje je Filipović pisao kao Nedićev propagandist; ali ono je i u onim retkim časovima kada je pokušavao da piše »svoju« liriku, kao u pesmi *Rastanak sa selom (Srpski narod,* 15. maj 1943), koja je neka vrsta zakasnelog odjeka i produženja žalbe za idealnim selom *Sreća u gradu,* iz *Stožera:* »Noći su te ostale / kao žudnja u meni, / te noći rađanja i žetve. / One su ostale / kao vidik rumeni / za mnom kad sam polazio. / . . . / U visini su male ptice pevale / a vazduh mirisao na zemlju svežu / i tragove belih stada. / — / Zašto da odem kad ću da zažalim, / zašto se rastati kad suze stežu / za šumske tišine / na koje sunce pada?«, ili onda kada je, već očito u saznanju propasti sveta kome se stavio u službu, u zimu 1944, u pesmi *Na poljima zemlje svoje (Srpski narod,* 12. februar 1944), u toj idealnoj seljačkoj Srbiji tražio ohrabrenja: »Nisam jednom umoran bio / na zemlji dragoj! / Nisam samo jednom na srcu tugu nosio / kao žig prognanih iz raja! / Ali sam ipak, posle svega, za sunce znao, / kao biljka u cvetu, pun njegova sjaja / svim burama sam grozničavo prkosio. / . . . / Na poljima zemlje svoje / koje natapaju Morave, Save, Mlave, / Timoci, Drine, Kolubare, / još talasava žitna mora stoje / i nad njima žarke zore plave, / orlovi šestare«. Ta tuga, kao »žig prognanih iz raja«, rascvetava se u idealizaciju, sve do laži ne samo socijalne nego i jezičke: to je Srbija zarobljena u fraze banalnosti, koja je *uvek ista,* i zbog toga je to suštinski

konvencionalizovana verbalnost koja je izvan i iznad svakog izbora (konvencionalnost kao anti-izbor), i u kojoj se svaki izbor *rastvara,* nepovratno. To je dosada ređanja stihova, usporenog i opreznog (u »racionalnosti« opreznosti), u turobnosti i pogruženosti koja je neumitna u ovom govoru ujednačeno-monotonim, unapred poznatim ritmovima konvencionalne (unapred poznate) reči, čak i onda kada bi to imao da bude govor divljenja brodarima koje su »dugovodni putevi (. . .) dovodili / u pristaništa neslućena« (i koji, nošeni svojom pesmom modernih argonauta, »u neviđenim olujnim avanturama / srca, o srca imaju velika«):[17] u toj reči, koja je izgovorena pre nego što je izgovorena (tako da je govor tu stalno zakašnjavanje te reči za samom sobom, ali i — stalno — *zakašnjavanje govora za govorom: veliko, bezbojno i bešumno razlivanje),* nema avanture nego tišine, i neke smirenosti koja, međutim, utoliko je veća što je ovde izvesnija vlast smrti.

To je *smirenost koja napreduje zajedno sa smrću:* smirenost koja je, iz godine u godinu Filipovićevog stihovanja za vreme rata, postajala sve veća (naporedo sa sve većim širenjem njegovoga stiha, ali i njegove pesme, u sve većoj monotoniji). To je *tišina,* kao ona snežnih smetova »na poljima bez žetve, u šumama bez ptica«:[18] u jeziku bez tela, u opštosti u kojoj se rastvaraju poslednji odblesci bića. Filipović se ponadao, u jednom času, da je to tišina koja »stostruko jača probuđena čula sluha«, i da u njoj, možda, ima krikova »divljih, srčanih ptičjih jata koja streme u talasima bez zastoja i broja / zemlji gde sviću vedriji vidici«, ali ta njegova nada izgubila se u zloj slutnji: »Zar mene ta želja slatka više ne zahvata: / i ja da jednom stignem u krajeve blistavih boja?«[19] U duhu za koji je *krvava* želja borca za »vedrijim vidicima» ova *slatka* želja, nema »vedrijih vidika«.

uvek ista Srbija, i kada je iz *Ljubavi života:* »Srbijo večita! Koliko života — sa ovih krvavih oranica nesta radi neba tvoga bistrog kao izvori Rudnika? / Srbijo, što si bolnom strpljivošću / čekala korak velike Slobode! / — / Ne zaboravlja se / kako fanatički zulum dahijski / bacaše na kolac rajetina gola, / kako drumovima tvojim / jahaše haraćlija carski, / u svili, kamen pred suzama rite / koja će se krikom dići / jer zulumu kraja biti mora!«, i kada je iz *Pesme za Srbiju:* »Ti si u božićnjim vatrama naših sela, / u plahovitom kolu, svadbama i popevkama, / u huci planinskih reka, u daždu poplavnom / a žetelac te dušom grli sred žita zrela. / O, ti si snaga u okršajima protiv srama, / sjaj čarobni svakom delu slavnom!«

[17] *Brodari; Srpski narod,* 16. januara 1943.

[18] *Zimska šetnja; Srpski narod,* 13. mart 1943.

[19] U istoj pesmi.

Nema krikova »divljih, srčanih ptičjih jata«, nego samo konačne tišine, bez krika: stvarnosti bez ljubavi, uopštavajuće konvencionalnosti bez izbora, govora bez govora, gluvila i nemosti: ne srčana ptičja jata nego *ribe* osuđene na smrt, između prljavih staklenih zidova pijačnog akvarijuma, ribe koje je ovaj pesnik generala Nedića gledao, *zajedno s besposlenom decom,* kako »neumorno, dan-noć žudno rone / klobučastom vodom koja jasno struji, / slomljenih peraja, kao da plen gone / il stanište traže negde u oluji«:

Besposlena deca ulicom kad hode
priljube uz stakla radoznale oči;
satima ih prate kako vešto brode
kroz mlaz neprestano što se na njih toči.

One, za sve vreme, izgubljene glave
lepršaju telom od zida do zida:
čeznu da urone u talase plave
koje izgubiše nenadno iz vida.

Oljuštena tela od oštrih udica,
neskloplјena usta smeraju plen slasni
koga više nema. Dotle sva ulica
ravnodušna kraj njih život nosi glasni.

A izjutra kada trg oživi ceo
i svetina stane oko njih da vrvi,
ruka će ih seći sve deo po deo,
zadnji trzaj daće u sopstvenoj krvi

(Ribe).[20] To je, i dalje, konvencionalno bezbojna i hladna reč pričanja u stihu (ali u recitujućem dvanaestercu, kome se privoleva Filipović koji se, na stranicama *Nove literature,* povodom Rakićeve *Oproštajne pesme,* radovao što odlazi Rakić,[21] da bi u ovo doba slavio Vojislava Ilića Mlađeg kao

[20] *Srpski narod,* 5. februar 1943.

[21] U članku *Povodom jedne oproštajne pesme; Nova literatura,* oktobar 1929, br. 11 — Reči koje je Milan Dedinac napisao, u *Putevima,* 1922, br. 1, povodom Crnjanskovog *Dnevnika o Čarnojeviću* (kako mlade upućuju na Zmaja i V. Ilića, »pa i Dučića koji je zaista bio pesnik, ali nije osetio u svojoj kancelariji svu užurbanost vozova na mostovima; zraci bežičnih telegrafija nisu ga probili

»srpskog Tirteja«);[22] ali, usporenim talasima te reči kao da se produžava, u dvopevu sa njenom apatičnošću, svest o izgubljenosti, o bezizlaznosti, svest koja kao da je morala, okom Veselina Filipovića, da vidi ove ribe što plutaju u zatvorenom prostoru, pre nego što »zadnji trzaj« budu dale u sopstvenoj krvi, dok »sva ulica / ravnodušna kraj njih život nosi glasni«. To je zaleđeni užas (užas hladan kao riba?), krik uronjen u gluvilo tišine ribljeg sveta, u talase bez oticanja, kao u sumorna razmišljanja umesto sna, kao u hladnoću i napuštenost onoga koga je svet napustio jer ga je napustio san: »I, budan, uzalud mamim odbegli san / koji me sve do pred zoru zavarava. / Ali on ne dolazi, on se ne približuje, / da opet legne kraj mene u postelju. / I kad mi dosadi žudeti za snom izgubljenim, / ja u talase sumornih razmišljanja zaplivam«.[23] Filipovićeve ribe izranjaju iz talasa tih »sumornih razmišljanja«. Ima tu neke *jeze* u ovom susretu Filipovićevom sa ribama u pijačnom akvarijumu. To je, možda, najbolja pesma Veselina Filipovića, najveće njegovo približavanje sopstvenoj istini: šta je riba, za ovoga pesnika koji je, u ratu i revoluciji, stihovao pohvale vrednim oračima i žeteocima, ako ne simbol duboko i bezizgledno skrivenog bića, simbol koji će ono da otkrije, ali već iščezavajući?

nikad; níje osetio vasionsku dosadu i uznemirenost ovoga vremena; mislio je na hrizanteme i na napudrane markize samo«), Veselin Breznanac ovde je oglasio za oproštajne reči mladih starima, ali »sad se od nas opraštaju ‚stari'. Počeo je g. Rakić, a očekujemo da će za njim doći i drugi. Pozdravljamo ove ‚oproštajne pesme', jer one znače i nestanak jednog vremena s kojim mi više ništa zajednički nemamo«. — *Naša Borba* Dimitrija Ljotića, od 22. marta 1942, u članku *Otrov između Nove literature i Mlade kulture*, ne pominje među saradnicima *Nove literature* Veselina Filipovića, ali u celosti navodi upravo ove reči koje je on napisao u *Novoj literaturi* povodom Rakićeve *Oproštajne pesme*, i to kao primer za šta je sve bio sposoban, pre 1941, »literarni' partizansko-ustaški ološ«.

[22] U nekrologu Vojislavu Iliću Mlađem, *Umro je srpski Tirtej; Srpski narod*, 27. maj 1944.

[23] *Buđenje pred zoru; Srpski narod*, 10. april 1943.

Đorđe Glumac

Đorđe Glumac tavorio je pod pritiskom banalnosti iživljene reči, poezije pretvorene u obrazac još pre nego što je on sâm pokušavao da progovori. Ipak, u njegovim podražavanjima motivima i pravilima stihovanja pre prvog svetskog rata,[1] ima, na momente, *uznemirenosti* koja se rađa u žudnji za odsutnim životom, za njegovom nedosegnutom lepotom, i koja će, kao usputno, i čak kao slučajno, ali otkrivajući najdublju suštinu Đorđa Glumca, da odjekne njegovim pitanjem: *»Zašto vedar ne ostati?«*[2] Iza ovog pitanja je, svakako, iskustvo pomračenja vedrine, ali i neka vera da vedrina, ipak, zavisi od nas, od našega htenja, od pregnuća i usmerenosti bića, vera protiv svih racionalnih dokaza, protiv svakoga *zato* iskustva, ona vera koja će Đorđu Glumcu *da izdiktira* u pero stih (možda najbezazleniji stih do kojeg je on došao): »Dosta je pružiti ruku pa ćemo sreću ko cvet u grmu naći«.[3]

»Dosta je pružiti ruku . . .«, — u tome je *sav* Glumac: njegova poezija (pogotovo ona posle prve, i najslabije, njegove knjige) nije ništa drugo nego pokušaj da se učini ovaj pokret

[1] To je najizrazitije u njegovoj prvoj knjizi stihova *Beli cvetovi, Izdanje M. Mlađana, knjižare i štamparije*, Zemun, 1920, — u kojoj su i neke pesme pisane za vreme prvog svetskog rata i objavljivane najpre u *Savremeniku* (1917—1920) i *Književnom Jugu* (1918—1919), — ali to je prisutno i u kasnijim njegovim knjigama.

[2] U pesmi *Zašto?* u knjizi *Svetle tišine*, Beograd, 1931.

[3] *Strepnja; Svetle tišine.*

ruke, da se obistini ova vera, to »Dosta je« koje ovde izgovara vera u sreću koja bi imala da bude već ta sreća sama. Glumac je verovao da postoji neki takav, najkraći i najjednostavniji, pokret kojim se ostvaruje sreća. On je verovao da je u jednostavnosti sva naša sudbina, i ona zla i ona dobra; verovao je da najviše ispunjenje zahteva najveće uprošćenje; da ono zavisi od nečega što je krajnje jednostavno: »Jedna samo reč kadra je da izvor u kamenu rodi! / Jedan san može da nas do neba uzdigne, / I raskine udesa okov krut; / Jedan zvuk samo ko oblak nas crni sustigne / Da nam propašću zaokruži put. / Jedan pogled otkrije nebo i Boga, / U nama čoveka probudi — / I sve nam tada postane blisko i srodno«.[4] Jedna reč, jedan san (zvuk, pogled): to je *vera u broj jedan ili vera u čudo:* ne računa li čudo uvek sa brojem jedan? Nije li račun čuda — čudo anti-računa: spasonosni čin, bez računanja, čak čin oslobođenja od računa i računanja, izlazak iz zapetljane složenosti u spasonosnu prostotu? To je odricanje od svake, i najmanje, složenosti, odricanje od znanja: u ovoj veri u apsolutno-preobražajnu, otkrivalačku, sudbonosnu (i sudbinsku) moć *jednog*, kao moć vrhunske uprošćenosti u kojoj će se izgubiti sve složenosti i izmiriti sve razjedinjenosti, nije li Glumčeva želja za povratkom u naivnost kao u neznanje koje bi, međutim, imalo da bude samoznanje ovoga sveobjedinjavajućeg *jednog?* Kada ovaj profesor matematike sanja o broju jedan,[5] onda on sanja da sve bude »blisko i srodno«: da se sve slije sa svime, bez i najmanjeg ostatka, bez neusaglašenosti, bez i najslabije različitosti. Ispunjenje je ostvarenje jedinstvenog; vera u ostvarljivost jedinstvenosti (sveizmirujuće, sveispunjavajuće), zahteva veru u broj jedan, u sudbonosnu, preokretnu svemoć jednog pogleda (zvuka, sna): zahteva povratak iz složeno-protivurečnog, nepomirenog i neusklađenog, zavađenog, u prostotu prvobitnosti, iz racionalizma ne-naivne svesti u iracionalnu naivnost vere u čudo.

Đorđe Glumac *hteo* je da bude naivan, da bi ostao vedar: kako biti vedar u ne-naivnosti? Kako biti nepomućeno vedar usred računskih operacija sveta i uma, koje se ne završavaju, i koje neprestano vraćaju iz sanjarije o sveizmirenosti u svejedinstvu u ovu svest o neizmirenosti kao u nesrećnu svest? Ovoj,

[4] *Gospode, Gospode!; Svetle tišine.*

[5] Glumac (Sremski Karlovci, 1891 — Zemun, 1939), po svršenim studijama (1917, u Zagrebu), bio je profesor matematike (u Brodu, Dubrovniku, Beogradu, Splitu, Zemunu).

nesrećnoj, svesti, Glumac je pokušavao da suprotstavi sreću ne-svesti, neznanja, zaborava. Njegovo »Zašto ne ostati vedar?« izrasta iz iskustva sveta »zlobe«, »patnje«, »mržnje«, kome je on upućivao (u časovima veoma retkim, uostalom) jedno drugačije »zašto«: »Zašto otrovom zlobe zadavati bližnjima krvave rane, / Grliti patnju na putu i pokoj zabludom obići? / Zašto senkama mržnje pritisnuti ko oblacima sve dane, / I srce ko blistavu zvezdu svetlom ljubavlju ne uzdići?«,[6] ali to »zašto«, istovremeno, kao da se *odvaja* od tog iskustva, pravcem pitanja »Zašto vedar ne ostati?«: pravcem vedrine čija blaga svetlost bi imala da bude upravo svetlost zaborava iskustva. Na Božić, on je čuo razgovor deteta i njegovog oca: » — Je l' da, oče, ove su pahulje snežne ptice nebeske, bele, / I Bog ih šalje na zemlju da nas vesele? — svog oca pita jedno dete. / — / Jeste, čedo! Bog nam sa neba radost i sreću deli; / Najpre se zbrine za zveri i ptice, zaštiti drveće i klice, / A onda raspe sneg da se kao radost zemljom zabeli . . . / Da, čedo moje, snežne su pahulje bele nebeske ptice! / — / A napolju, zgureno uz jelu, jedno siroče cvokoće na zimi / I plače: ‚Bože, ja nemam gde leći; zašto posla sneg da sve zaveje? / Nikoga nema da mi ljubav pruži, pa budi dobar i u nebo me primi / Kad niko neće da me uvede pod krov i uz peć ozeblog zagreje'«.[7] To je *ponižavajuće* stihovanje (na nivou štiva osnovnoškolskih čitanki pre 1941) mistifikacije hrišćanskog milosrđa: utapanje socijalne svesti u tu mistifikaciju, pozivanjem da se bude darežljiv prema prosjacima.[8] Ako ima ikakvog smisla

[6] *Uskršnja pesma; Svetle tišine.*

[7] *Božićna pesma; Svetle tišine.*

[8] Socijalna svest u Glumčevoj poeziji progovara isključivo kao svest ovoga milosrđa. Ako se izuzmu trenuci iz njegovog sećanja na sopstveno detinjstvo, provedeno u sirotinji (na Božić, kada ga je majka u goste u čarapama slala, i kada su ga tešili: »Budi dobar! Samo dobroj deci Bog će sutra opanke doneti«, — *Moje detinjstvo*, I; *Svetle tišine*), to su, u *celokupnoj* njegovoj poeziji, — pet knjiga, — svega tri pesme, i to sa istim motivom »darka« iz milosrđa. To je pesma o prosjakinji, kojoj on pruža *darak*, — (taj deminutiv dolazi, svakako, od stida, od potrebe da se umanji značaj sopstvenog dela, ali i iz rečnika sentimentalističke građanske didaktike devetnaestog veka, koji prirodno tu traži svoje zadovoljenje): »Pružam joj darak uvek u prolazu«, — ali kojoj jednom prilikom ništa nije dao, »Pa ruka osta podignuta njena, / Za mnom u zraku, meni ispružena / . . . / Sve mislim ona danas suze roni. / Bez blagoslova, k'o slomljena grana, / Osta u zraku ruka ovog dana / Njena dignuta i svud me progoni« (*Prosjakinja*, u knjizi *Usnuli nemiri*, Beograd, 1928). Druga je pesma *Prosjak u Badnjoj noći* (u knjizi *Svetle tišine*), koja se završava stihovima: »U zraku pevaju zvona. Ulice u noć idu . . . / Noćas će na svaka vrata radost zakucati! /

pročitati, danas, ove stihove iz *Božićne pesme*, onda je to isključivo zato što je osnovna poezija Đorđa Glumca programski sadržana u rečima ovog oca-obmanitelja: ne samo u pokušaju zaborava svega što je »napolju« (svega što umire u snegu), nego i u pokušaju ubeđivanja (i samo-ubeđivanja) da nam bog šalje sneg da bi nas »veselio«. Ne samo što je Đorđe Glumac bio »daleko (. . .) od života tragičnog, svirepog i ogromnog«,[9] nego se ponašao prema sebi kao ovaj otac prema svome detetu: on je ovaj otac koji se pravi da ne zna ono što zna, ali ne samo zato da bi sakrio od svoga deteta sve rugobe sveta u kome živi, nego zato što pokušava i sâm da poveruje u sopstvene priče, i da tako postane dete.

On je hteo samoga sebe da opčini, da zavede sopstvenu ne-naivnu svest, da je čarolijom »snežnoga sna« preobrazi u naivnu svest. Najveći njegov san bio je »snežni san« (ili »bela radost«) u kome sve je, u isti mah, i blizu i daleko, dostižno i nedostižno, a sâm čovek »sen nekoga sna«: »U kosi nosim belo cveće inja / I sve je nekud tako blizo, / A opet ne mogu ničem da dogledam dna. / Da nisam samo sen nekoga sna? / I strepim da pružim ruke na bele vrhove / Da ne pokidam vez jave i sna. / . . . / Sve mi se čini da se negde prelomi jedna grana, / Kamen sa ruba u ponor odroni, / Ili zvuk otkine negde iz ponora tišine, / Da bi za njima ostala crna, od senki, praznina. / . . . / I čini mi se da kažem snežnim tišinama reč / Da bi ona bila meka, sva bela, od sna«.[10] Čovek, u ovom snežnom snu, kao u nekoj bajci, sa belim cvećem inja u kosi, sâm sebi izgleda kao biće iz bajke (on

Prolazniče, stani i na promrzli dlan *spusti darom ljubav*, / Jer siđe li Gospod, uz njega će na snegu svu noć ostati«; treća je pesma *Mali kolporter* (takođe u knjizi *Bele tišine)*, o detetu, prodavcu novina u mećavi: to ». . . dete ruke pruža i promrzlo novine nudi — / No niko da se u noći na bedno siroče osvrne / I na ukočen dlan mu *dinar s utehom spusti*«.

[9] Jovan Popović je, u prikazu knjige *Svetle tišine* (u časopisu *Stožer*, 1931, II, 3—4), pisao: »Daleko od života je ova poezija. Od života tragičnog, svirepog i ogromnog, sa borbama, idejama, društvenim klasama, ekonomskim odnosima sa kojima nikakve veze nema ni dobrota koja hoće da grli ljude, ni Gospod prema kome se uzdiže nauljenisani vapaj. (. . .) O g. Glumcu treba govoriti i zato, jer je on verovatno blag čovek koji nikome ne čini zla — ali čija je poezija odjek mrtvih ideja i jer potpomaže da ostane u društvu baš ono zlo povodom kojega lije suze. (. . .) G. Glumac je tip malog profesora-pesnika koji nas može ganuti — ali koji sa današnjicom nema veze — čija umetnost služi provincijskim lepim dušama i školskim antologijama, a u stvari, služi u odbranu jednog zlog društvenog reda«.

[10] *Snežni san, I; Usnuli nemiri.*

je začaran i očaran, u začaranom i očaranom svetu): sam sebi liči na »sen nekoga sna«; ali on ne sme ruke da pruži, ne sme da učini, čak, ni jedan jedini pokret: sve je »vez jave i sna«, ali kidljiv vez; i sve je tišina, ali koja kao da je u opasnosti: to je tišina sna koji može svakog časa da se prekine: dovoljno je samo da se negde prelomi grana, dovoljno je, čak, da se negde neki zvuk otkine od ove tišine pa da za njim ostane »crna, od senki, praznina«. Glumac je hteo tu tišinu, onako kako je hteo idealnu usaglašenost bliskog i dalekog, sna i jave, ili onako kako je hteo *jedno: u jednom je tišina,* prestanak deljenja i množenja, protivurečnosti i sukoba: tišina ne-svesti i tišina sveta, sneg koji je zavejao i svest i svet, brišući sve razlike, ujedinjavajući sve udaljeno, i sve neusaglašeno, tako da bi reč, tu izgovorena, imala da bude bela i meka kao sneg, reč koja, stvarno, ne bi smela uopšte da se čuje, reč nemogućna: ona koja bi, makar i najtiše izgovorena, bila onaj kobni zvuk iza kojeg ostaje »crna, od senki, praznina«. Ako, zaista, »ono što smeta kod Glumca, (. . .) to je njegova neka bojažljiva uzdržanost«,[11] ta uzdržanost nije »neko *diskretno ustezanje* da se (. . .) radost, koja isplivava do reči na usni, izživi do punog kraja, u svim tonovima i koncekvencama«,[12] nego je to ovaj strah da se, rečju, ne otvori »crna, od senki, praznina«, usred »snežnog sna«. Sigurno je da je »Glumčevo pijanstvo (. . .) mudro, kontrolisano, zadržano i sputano«,[13] ali onako kako je sâm Glumac neprestano pod kontrolom ovoga straha od poremećaja u ravnoteži »snežnoga sna«, kao u sveizmirenosti i jedinstvenosti sveta, koju on tu doživljava, u tom utišavanju sveta i sopstvene svesti, u toj povraćenoj vedrini kao u utesi zaborava, koji je »blagoslov neba«,[14] kao u »belom zaboravu«.[15] Ta ravnoteža je sumnjiva, veoma labilna (svakog trenutka može da se raspadne!), onako kako je sumnjiv zaborav, u ovoj sveizmirenosti svega, — u ovome snegu koji je kao *sneg neke amnezije,* — ili kako je

[11] V. Živojinović (Massuka), u prikazu knjige *Soneti* (Beograd, 1927), i *Usnuli nemiri, Misao,* 1928, XXVI, 193—194.

[12] Isto.

[13] Isto.

[14] »Predati ponoru tugu, a radost ptici u letu; /. . . / I slušati kako vetar u žice sna blago dira / I utehu zaborava, ko blagoslov neba, nosi« *(Blagoslov neba; Svetle tišine).*

[15] »Sve želim da se predam snežnoj tišini i da sav / I tiho utonem u beo zaborav« *(Snežni san, III; Usnuli nemiri).*

sumnjiva naivnost Glumčeva, zasnovana na tom sumnjivom zaboravu. »Diskretno ustezanje« Glumčevo jeste »ustezanje« od iole intenzivnijeg pokreta u ovoj labilnoj ravnoteži. Svest o ovoj labilnoj ravnoteži iznuđuje to »ustezanje«. Tu nema ni govora da se išta »izživi do punog kraja«.

Glumac je, istina, pisao (gotovo naredbodavno): »Moramo zapeti beli luk / I baciti strele tople (!) svoga srca / . . . / Za letenje u vis život nam je dat«, ili: »Moramo, moramo za vise goreti«, i (još poraznije): »Naš život treba biti u vis let, / Na osvrtu, miru smrti je pečat«,[16] a u prvoj svojoj knjizi, u kojoj se natpevavaju glasovi poezije pre 1914. i (mnogo ređe, uostalom) glasovi rimičara »kosmičke« lirike posle Devetnaeste, on je pokušavao da se nađe među kosmičkim ekstatičarima, vernicima Večnosti i »fetišistima Sunca«,[17] ali to je sve bezuspešno podražavanje tuđem ritmu i pokretu (podražavanje koje nije doseglo ni onu ekstatičnost do koje je, u slobodnim stihovima posvećenim Suncu, pre 1914, bio stigao Svetislav Stefanović): radost Đorđa Glumca nije radost punog samo-objavljivanja, vrtlozima ekstatičnog uzvišavanja, u snu o eksploziji dinamičnosti nabujale energije, koja bi sve obuhvatila svojim talasima i zanela u jedinstvo sveopšte igre, nego je to radost »tiha«, kao i bol njegov koji ne traži eksploziju pokreta nego samoću, »negde u senci dana i kutu noći duge«.[18] Naivnost njegova nije neznanje granice između mogućnog i nemogućnog (kao znanje punoće bića u tom neznanju), i dozvoljenog i nedozvoljenog, provaljivanje granica stvarnosti kao granica zakona, granica zabrane, u punoj objavi, bez obaziranja i samokontrolisanja, bez prećutkivanja, daleko od svake težnje ka zaboravu.[19] To je, naprotiv, naivnost

[16] *Plava radost; Usnuli nemiri).*

[17] *Sunčana pesma,* prva u knjizi *Beli cvetovi:* »Moj pogled grli ceo svemir; / . . . / U meni huji svemir ceo, / Beskonačnosti ja sam deo, / Beskonačnost ja sam sâm. / — / Moj pokret nosi samog mene, / U njemu šume sfere, / Harmonija huji sva, / Svemoćni Ritam Svemira. / — / Na srce moje kucaju svi / Daleki, daleki svetovi, / Mistični, mračni svetovi. / . . . / K'o fetišist pružam ruke Suncu, / I ronim u etar, / I ronim u Večnost«.

[18] »Vređa me kliktava radost i crni veo tuge: / Moja je radost tiha, moj bol samoću traži / Negde u senci dana i kutu noći duge« *(Blagoslov neba).*

[19] Naivnost se ne prikriva; pokret njenoga duha nije pokret samozaborava nego, naprotiv, pokret pune svoje, neuzdržane i slobodne manifestacije. Naivan duh ne oseća sebe kao naivan; on je, pre svega, u najvećoj mogućnoj meri lišen samosvesti. Sva spontanost njegova delo je ovoga odsustva samosvesti (ili svesti sebe u prostoru): delo odsustva granice između sebe i drugoga, ali i između mogućnog i nemogućnog u vladajućem iskustvu stvarnosti i, ne manje, između

kao zaborav, kao prigušivanje sopstvene svesti i sopstvenog znanja, naivnost koju traži ova represivna (ne-naivna) svest, u pokušaju svoga sopstvenog prigušivanja, svest koja traži ovaj sneg, ili šumu, ili »plavi san«, na morskoj pučini, ali koji je isto što i »snežni san«: zaborav sveta kao jemstvo samozaborava, bekstvo od čovečanskog sveta u prirodu (»panteiziranje« sopstvene društvene svesti). *Da bi Glumac bio naivan treba da padne sneg;* da bi doživeo radost u naivnosti, treba da ga zanjiše (daleko, istina, od svakog većeg potresa) morski talas pod njim, u barci:

Ko atom lutam u malešnoj barci,
A neke slutnje pučinom me prate,
Beskraj na visokoj ljulja se katarci.

I dokle mene okuplja tajanstvo
U mome oku zvezda s prove cvate,
A veslom hvatam nebesko prostranstvo

(Na pučini.)[20] Pokušaj Glumčev da ode u prirodu (u sva godišnja doba) jeste pokušaj njegov da od nenaivne svesti pobegne u naivnost, pokušaj koji zahteva njegova *nesmelost da bude naivan u ne-naivnom svetu u kome je naivnost kažnjiva:* ili jemstvo za sukob sa svetom (kao za neke nadrealiste), ili jemstvo da se, »tuđ i neožaljen«, umre »od prskanja damara« (kao Rastko Petrović).[21] Đorđe Glumac nije naivan u Zemunu, nego u šumi, duboko sklonjen, ili u nekoj ovakvoj »malešnoj barci«: tamo njegova

dozvoljenog i nedozvoljenog u postojećem sistemu vrednosti. Naivan duh, u svojoj nesamosvesnosti, *nenamerno* provaljuje postojeći sistem vrednosti, unoseći poremećaj u taj sistem, i zbog toga njega hoće sve što teži poremećaju u postojećem sistemu vrednosti (ili, bar, sve što traži trenutni zaborav tog sistema), i odbija ga sve što taj sistem nastoji da očuva, ali tako da ga (bilo da mu laska, bilo da ga odbacuje) dovodi do samosvesti i time uništava.

[20] U knjizi *Soneti.*

[21] Isidora Sekulić (u *Novoj Evropi,* 1923, VII, 2) pisala je, govoreći da je Rastko Petrović »temperament, koji će, ako ostane ovako kako jeste, jednoga dana tuđ i neožaljen umreti od prskanja damara«. (V. u pesmi *Tajna rođenja,* u knjizi *Otkrovenje,* 1922, Rastka Petrovića: »O crvenilo mi doteče iz matere, Svetlost, čuj, iz doma gde se ne vraća. / . . . / Ali umrli već dom gde se ne vraća / Odvući će me tajnom do mesta smrtnog košmara / I neće mi reći niko tad — koja je staza najkraća / Do spasenja: No umreću, vidim, od prskanja / Damara«.)

ne-naivna svest, blago *zaljuljana* talasom, otkriva beskraj kako »na visokoj ljulja se katarci«; tamo on nalazi jedinstvo nemerljivog i merljivog, velikog i malog, tamo (na pučini) probija granicu mogućnog i nemogućnog, zahvatajući »veslom (. . .) nebesko prostranstvo«, i nalazeći najviše trenutke svoje poezije upravo kao najviše trenutke ove naivnosti (one bez koje, zaista, ne može veslom da se hvata nebesko prostranstvo). Tamo, daleko od sveta svakodnevne egzistencije, ono njegovo »Dosta je pružiti ruku . . .«, i ona vera u svemoć *jednog* (pogleda, zvuka, — jedne reči), kao da se približava svome obistinjenju, ali ne otržući se, ni jednoga jedinog trenutka, od oprezne bojažljivosti i samokontrole: od samosvesti ovoga pesnika *(možda,* ipak, pesnika?), koji je sanjao o zaboravu kao o najvećem blagoslovu neba, ali koji nikada nije sebi dozvoljavao stvarniji pad u samozaborav, koji je sebe osećao, i u prirodi, među nemuštim njenim bićima, i među stvarima, *kao telo među telima.* Nije ni najmanje beznačajno što je on imao neodoljivu potrebu (i to ne samo u prvoj svojoj knjizi) da na početku pesme jasno odredi *položaj svoga tela u prostoru.* On je oglašavao želju za lutanjem, u zanetosti (»Zanesen volim lutati«),[22] pa je, čak, objavljivao da, kao velika lutalica, »nad dubine stravom«, on i nije »s ovoga sveta« nego samo *putnik* koji je ovamo, među nas, *svratio* (»Lutamo kroz noć nad dubine stravom / . . . / Ne, nismo mi s ovoga sveta, / Kao putnici svratili smo samo«),[23] ali u tim svojim lutanjima nikada nije uspeo da zaluta i u ne-svest o sopstvenom telu: nikada nije uspeo da umakne svesti o svome telu, da uđe u idealnu naivnost koja ima telo samo za druge, ne i za sebe (koja, telesna za ne-naivnu svest, za sebe samu jeste bestelesna: tek represivna, ne-naivna, svest otkriva telo, ne htejući ga, tek ona ga vidi i ističe, pokušavajući da se odvoji od njega). Ova, ne-naivna, svest primorala ga je da, ovako, i u časovima očajanja zbog uskraćene radosti, ali i u pokušajima predavanja mističkoj radosti beskraja (radosti što počinje u ekstatičkom rastvaranju svesti o sopstvenoj pojedinačnosti i o sopstvenom telu), naznači položaj svog tela, i to ne toliko kao tela koje »luta« ili »ide«, »hoda«, nego koje je

[22] Prvi stih u pesmi bez naslova, u knjizi *Lirski trepeti.* — V. još: »Sâm lutam vedar kroz vejanja smet« *(Na Kalemegdanu; Usnuli nemiri),* »Kroz goru lutam vedar ja« *(Nemir buđenja),* »Senkama lutam luga« *(Sumnja),* »Kraj mora lutam od cveta do cveta« *(Kraj mora lutam),* »Evo me opet na stazama kuda sam lutao« *(Sećanje;* — sve u knjizi *Svetle tišine).*

[23] *Noć na moru; Usnuli nemiri.*

najčešće telo u mirovanju: telo koje *sedi,*[24] ili telo koje *leži,*[25] što neodoljivo podseća na pesnike anti-erotske statičnosti prve decenije veka, u prvom redu na Aleksu Šantića.[26] To zahteva samosvest njegove nimalo naivne nesmelosti, njegova *nemoć za samozaborav kao nemoć za samu naivnost.*

Otuda, i na putu ka radosti sveizmirenosti u jedinstvu, u šumi ili u barci u kojoj nema nikoga drugog živog osim njega (i u snegu u kome nema ničijih tragova osim njegovih), on se, — označavajući, ovako, tačno (kao u nekom izveštaju) mesto na kome se nalazi i trenutak u kome se sve ima da dogodi (»Ležim u barci. Na nebu dan vene«),[27] — zadržava u krugu deskripcije, ali takođe i u krugu zdravo-razumske (anti-ekstatične, anti-mističke) refleksije, često u slobodnom stihu, ali vrlo prigušenog ritma i bez ikakvog stvarnog metaforičkog rada. Ali otuda je, u toj deskriptivno-refleksivnoj nesmelosti, Glumcu neophodan spoljni, materijalni podsticaj prirode. Ne može njemu da pomogne da se otrgne od svoje ne-naivne svesti priča o »kraljevnoj usamljenoj« o kojoj je samome sebi pričao, u stihu (kao u svojim pesmama za decu, objavljivanim u *Pravdi,* ili na način na koji je deci pričao »vilinske snove«),[28] kako ga čeka, duboko skrivena u šumi, u svome dvorcu od kristala,[29] a još manje može da mu

[24] »Sam sedim, tužan, u senci na klupi« *(Zamor venenja; Usnuli nemiri),* »Ja sedim na klupi« (u pesmi bez naslova: *»Proleće, draga, stiglo . . .«; Lirski trepeti).*

[25] »Ležim u gori na ćilimu trave« *(Proleće u gori; Usnuli nemiri),* »U polju ležim. Oko mene se žito zeleni« *(Ognjeno leto; Svetle tišine), »Ovde,* u polju, u mirisnom hladu drveća . . .«, *»Tamo* ležim na travi u senci cvetnih grana«, *»podalje* od mene . . .« *(San u polju; Svetle tišine).*

[26] V. u poeziji Šantićevoj *(Sabrana djela Alekse Šantića,* Sarajevo, 1957): »Sedim na steni, blizu jedne crne studene reke« *(Noćna fantazija),* »Na mermeru česme sjedim« *(Na mermeru česme),* »Ponoć je. Ležim, a sve mislim na te« *(Jedna suza),* »Ispod jabuka pov'jenih i stari' / Ja samcat ležim raširenih ruka« *(Pod jabukama).*

[27] *Plavi san; Lirski trepeti.*

[28] *Vilinski Snovi,* I. deo, ilustrovane priče za decu, *Izdanje Zadužbine Ilije M. Kolarca,* Beograd, 1930; *Vilinski Snovi,* II. deo, ilustrovane priče za decu, izd. *Geca Kon,* Beograd, 1931.

[29] «. . . u šumi ima skriveno / Jedno mesto, zaraslo kupinom, trnjem i glogom, / Kamo se uzaludno dosada već mnogi kren'o / . . . / Jedino mene to mesto u svoju sredinu prima / I pokazuje mi jedan dvor sav u raskošnom sjaju: / Oko dvora stražari sa smrću ledena zima, / A u njemu proleća s pesmom večito lutaju. / — / U tome dvoru žive šumski duhovi i vile, / I šumska kraljica što vlada mudro nad svima: / Ona je ogrnuta koprenom iz tanke jutarnje svile / I sva je posuta svetlim i rosnim draguljima« *(San u šumi; Svetle tišine).* — Ovo stihotvorstvo

pomogne priča »okultnog učitelja« dr Rudolfa Štajnera, o tome kako umetnost »utelovljuje božanske ideje u fizičkom svetu (. . .) i fizičku materiju (ne baš u strogom smislu uzetu samu fizičku tvar) preobličuje prema božanskim zakonima«: onaj »današnji čovek« koji je, navodno, »postao odveć zemaljskim a da bi mogao doživeti božansko u umetnosti«, glavom je sâm Đorđe Glumac, koji neće prestajati da doziva božansko i boga (»Gospoda«),[30] ali koga zdravo-razumski racionalizam nenaivnosti (ono, dakle, što ova teološka misao naziva »zemaljskim«?) sprečava da »fizičku materiju (. . .) preoblikuje prema božanskim zakonima«, Glumac kome treba, više od najnasušnijega hleba, upravo pomoć te »fizičke materije«, i to *sa najnižeg nivoa njene aktivnosti,* da bi mogao da dođe do kakve-takve slutnje svejedinstva.[31] Uvek njemu treba ta materija, kao talas mora (ili

nalazi svoju *bedu* u bedi ne-naivnosti koja bezuspešno glumi naivnost; valjda je Đorđe Glumac našao tu bedu stihovanja o »šumskoj kraljici« sanjajući o povratku snovima svoga detinjstva (»Oko sebe decu svu iskupi baka, / Pa nam priča, Bože, o predelu vilâ; / Udaljenom carstvu mudrih patuljaka / Gde kraljevna jedna ukleta je bila«, — *Svetla sećanja, IV; Usnuli nemiri),* koje je pokušavao da oživi, u nekoliko mahova, padajući u podražavanje Aleksi Šantiću. (O ovome govori i Ilija Mitrović, u predgovoru knjizi *Usnuli nemiri,* podsećajući da se Glumac, u nekim trenucima, ». . . nije mogao osloboditi tradicionalne osnovne linije *(Letnja idila, Badnje veče),* čije osnovne crte motiva podsećaju na Aleksu Šantića«.)

[30] U pesmi *Gospode, Gospode!* pokušao je, čak, da ponovi patetiku psalmopevca: »Sve smo naše dane ovili oko slabosti naših / I na njima procva bezumlje kao na grehu smeh / . . . / Kroz zablude greha lutamo i tražimo svoj spas: / Poroka šiba nas huk i grize zavisti crv, / Plamen mržnje najsvetlije snove nam blati / . . . / Gospode, Gospode, / Teško se grčiti u plamenu trpenja / . . . / Gospode, Gospode, / Slabe podigni, veru bezvernom podari . . .« Ali to je odstupanje od osnovnog religijskog stava Glumčevog: bog njegov je bog panteističkog ozarenja, kao u pesmi *Pod Usudovim krilom* (u knjizi *Soneti):* »Zastah: u nebo noć gleda s pučine. / I sav zadrhtah, srećan u ekstazi, / Kad čuh: Pevaju zvezdane visine — / — / To Gospod kroz noć visinama ide, / A moje oči na nebeskoj stazi, / Zanete, njegov trag zvezdani vide«. (V. kod Alekse Šantića, u pesmi *Hristov put,* iz 1907: »Sam gospod stupa i blagoslov lije«, i u pesmi *Svijetli put,* iz iste godine: »Kao da se nebo bliže zemlji svija / I sam Gospod hodi preko mirnih strana«; v., takođe, pesmu *Na mjesečini,* Jakova Šantića, iz 1903. u knjizi *Pjesme,* Mostar, 1904: »Mjesečina! . . . Tiho! . . . Čujem jednu bajku / Što šumi s neba i pada po vodi, / Struji kroz dušu! . . . / . . . / Biće Gospod sami / To bludi i šapće u noći i tami«.)

[31] Na dr Rudolfa Štajnera, koji može najbolje da nas nauči, »misliti i osveštavati se«, poziva se dr St. Žutić, u tekstu *Pesnik bele radosti, studija o poeziji Đorđa Glumca, Zapisi* (Cetinje), 1930, knj. VII, sv. 3, 5. i 6 — Pesnici će, u budućnosti, biti »među realnim ljudima najrealniji, jer će videti i znati najviše spiritualnih realnosti«; Đorđe Glumac je, već danas, takav pesnik; on se »na

talas vetra, ili talas snežne vejavice, ili talas tišine), da ga *»ljuljne«* ili *zaniše* u san, kao što majka čini sa svojim detetom, nemoćnim da se preda snu bez njene pomoći. Tek ovo »ljuljanje« (ili »nihanje«, ili »lelujanje«) u svetu »fizičke materije«, — taj blagi nemir (taj nemir, pa, još malo, uistinu, »usnuli nemir«?), to blago pokretanje stvari, — može njegovu opreznu budnu svest, koja drži sve stvari u statičnosti, bez međusobnoga dejstva, u oblicima čija konačnost protivi se svakom preoblikovanju (svakom snu), da »ljuljne« u njegov »plavi san« ili u njegov »snežni san«. To je »fizička materija« koja treba Đorđa Glumca da »preobliči prema božanskim stvarima«: to je proleće koje vetrom ljulja cvetne grane, najčešće (ono »Kroz šumu *ljuljnu* grane«),[32] ili gnezda (»Svita gnezda iz mekih pahulja / Na svome dlanu *ljulja*«),[33] tako da ovo *ljuljanje* cvetnih grana omogućava *rasipanje* cveća, — kao neku cvetnu, dakle, vejavicu? — ali i *rasipanje oblika,* svega konačno materijalno-uobličenog i nepokretnog: »Obesno proleće *ljulja* vence granja, / Pevuši i ljubav na rukama nosi, / Pa kroz prozor meni pruža ruke bele / I cveće mirisno *rasipa* po kosi«.[34]

Nema za Glumca radosti bez rasipanja, i nema ovoga rasipanja bez ljuljanja. Ako to nije morski talas (sasvim blag), vetar u šumi (slab), to je proletnje jutro: »Ti se *ljuljaš* baštom, / *Rasipaš* rumene ruže po nebeskom svodu«,[35] ili je to sneg (u vejanju): »U granju se *ljulja* ruža snežnih splet, / A ljiljana venac *rasuo* po stazi«.[36] Neosporno, radost ovoga rasipanja jeste i

neki neobičan način morao veriti s prolećem, još pre nego što će saći u zemaljski život«. On je »božje dete« (i zato lebdi »ponešto iznad zemlje«: »Ako je on dete, on je Božje dete i njegovo detinjstvo je ozbiljnije od mnoge starosti. Tek baš zato on i lebdi kao oblak ponešto iznad zemlje«); u stvari, on je rođen na dan kad Usud krene na put (a to se, opet, dešava svakih sto godina): »Svakih sto godina ima jedan dan, kad se Usud kreće na put. Onda on razvije svoja krila, obilazi svoja kraljevstva i narode i gleda što sve valja činiti. Toga dana se rađaju obično pesnici. Zato se u njihovim rečima ponajbolje zrcale velike namere Usudove i otiskuju misije celih naroda. Naravno da se Usudove misli izražavaju u slikama. Pesnik će opisati na pr. galeba, a ono u sudbini galeba otslikana je njegova sudbina i njegove težnje. Ili će on opisati kako plovi pučinom, a pučina će mu biti slika života. Barka će biti slika velike čežnje za lukom, iz koje je isplovio i u koju treba da se vrati«.

[32] *Buđenje; Usnuli nemiri.*

[33] *Proleće; Usnuli nemiri.*

[34] *Proletnja radost; Usnuli nemiri.*

[35] *Jutro; Usnuli nemiri.*

[36] *Sneg; Usnuli nemiri.*

erotska radost: radost »rumene slutnje« sna o idealnoj ženi (dučićevskoj ženi nad ženama), sna koji povezuje ovo ljuljanje sa rasipanjem: »Na lepezi polja osmehe *rasipaš,* / U šumoru grana pesmom *ljuljaš* gnezda«,[37] zbog čega i može Đorđe Glumac, već u knjizi *Usnuli nemiri,* da vidi kako »ljubav na svakoj ljuljala se grani«[38] (ili kako »Ljubav na beloj njihala se grani«).[39] To nije samo *trava* koja leluja san (»Šumom se grane nišu / I san leluja trava«),[40] niti samo *san* koji »ljulja« (»Leptiri s vetrom se druže / I san u cvetnim krunama ljulja«),[41] pa ni samo *nemir* kojeg je ovaj pesnik (u trenutku najviše svoje smelosti?) zatekao kako se, kao neko dete, ili devojka (ili, možda, baš dete-devojka), zaljuljan, niše: »A zaljuljan nemir u klasju šumom se niše«:[42] tu se, takođe, ljuljaju čežnje (»A čežnje (se) ljuljaju vrele / U kruni suncokreta«),[43] i tu ljubav leluja san: »Sad ljubav (. . .) leluja san kroz žbunje«.[44] Ako je Đorđe Glumac, uprkos tome što mu njegova ne-naivna svest ne dozvoljava da se ma u čemu izgubi, pa ni u šûmu, ipak mogao da kaže: »A ceo moj život beše u granju zaljuljan šum«,[45] to je zato što je najveći njegov san bio san o ljubavi koja će da se ». . . kao radost, zanosna i kliktava, / *Razaspe* na sve«[46] (»To noćas, draga, ljubav, / S nebeskog svetlog

[37] *Rumene slutnje; Usnuli nemiri.* — Dučićeva idealna žena nalazi Glumca upravo tu, gde se uspostavlja veza između rasipanja i ljuljanja; ali tu Glumca nalazi i Dučićeva versifikacija: ovim stihovima slede stihovi podražavanja Dučiću: ». . . I kucaj beskraja na talasu nosiš — / I nigde te nema i svuda te sretam. / — / Ne znam te ko si, al' svemu si dala / Sjaj svojih očiju, pesmu svoga srca, / Akord svoga glasa, oči svoje duše, / Šum svoga koraka, svoju cvetnu mladost. / Ne znam te, al' sebe ti si svemu dala. / — / Moj si ceo život u snove uplela, / U dušu prosula sjaj preobraženja . . .« Bez Dučićeve intonacije, ova žena pada u banalnost Glumčevog pričanja: »Ja je ne poznajem i ne znam kakva je boja njene kose, / I da li su joj oči plave ili ko ponoć crne: / To mi je svejedno (!); samo znam da one ljubav nose / Sa svetlom širinom neba i blagošću šumske vrbe. / — / Možda ni ne postoji, ali je uvek nalazim u sjaju / U snovima mojim ko senku plavu iznad vode / Jednoga jezera mirnog gde se sa nebom ogledaju / Beli krilati oblaci što kroz visine brode. / . . . / I kada sve zastane bez daha i bez kreta / . . . / Tada, kao san, lagano, nad širinom vode procveta / *I zaljulja se* u zraku njezina senka plava« *(Ljubavna pesma: Svetle tišine).*

[38] *Svetla sećanja, IV*

[39] *Zamor venerija*

[40] *Svitanje; Lirski trepeti.*

[41] *Svetla tišina; Svetle tišine.*

[42] *Ognjeno leto; Svetle tišine.*

[43] U pesmi bez naslova: *»Draga, na krilu ptica . . .«; Lirski trepeti.*

[44] U istoj pesmi.

[45] *Sećanje*

[46] *Galebovi; Lirski trepeti.*

hrama, / Na sve se rasipa«),[47] i što je najveći njegov ideal bio da se, i sâm, raspe po svetu, da i sâm bude ta radost rasipanja: »Da se kao radost na sve rasipam«.[48]

Ali, ta erotska radost rasipanja jeste i radost rasipanja oblika, ili rasipanja sopstvene svesti, koja te oblike čuva. Statičnost oblika, nemoć za njihovo pokretanje, nije li moć ove svesti »diskretnog uzdržavanja«, njena nemoć za naivnost ili za ljubav u svetu u kome sve se »s nepoverenjem sreta«,[49] i u kome to *nepoverenje utvrđuje oblik u obliku* (kao identitet u identitetu), podržavajući statičnost onako kako se protivi snu? Pobuna protiv statičnih oblika i erotska želja idu, i ovde, zajedno. San o stihu koji bi se *vejao* (a koji ne bi našao udes statičnosti tražeći »savršenstvo«, u duhu zdravorazumskog racionalizma poezije pre 1914), jeste neumitni odblesak ovoga sna o sveopštoj radosti ljubavnog rasipanja: »Goniti oblake sa svakog čela, / I kao radost *vejati* svoj stih«.[50] Ali stih Đorđa Glumca ne zna za ovo vejanje, onako kako Glumac ne zna za prepuštanje zanosu koji rastvara usamljenost rastvarajući usamljene oblike, provaljujući granice, na putu ka senzaciji beskraja u svejedinstvu: »I budan sanjam: beskraja je deo / Talas na moru; / meduza na valu; / Galeb u letu; oblak lagan, beo, / I ja, i zvezda, i školjka na žalu«.[51] Ta senzacija, ako je ponekad i doživljena (a *jeste:* ima njenih *tragova,* ovde i onde, u poeziji Glumčevoj), ostaje na najnižem stupnju intenziteta (nije jača od jedva čujnog vetra koji je, negde duboko u šumi, *ljuljnuo* neku granu, ili od snega što zavejava Đorđa Glumca na Kalemegdanu): ona se ne preobražava u motornu silu jezika, ne preobražava jezik koji ostaje na ravni (bezutežnoj) refleksije koja produžava da govori, ovako, o *»delu«* beskraja, kao što je to činio Jovan Dučić, još na samom početku veka, tražeći noć simbolističkog univerzuma: »Ja sam deo noći«,[52] (čitaj: ja sam *deo nedeljivosti),* i protivurečeći tako

[47] *Kroz noć; Lirski trepeti.*

[48] U pesmi *Sneg:* ». . . Pa bih, pa bih nekud poleteti hteo / S pahuljama snežnim, u svet, tako sâm, / I čist, u belini, sav od snega beo, / Da se kao radost na sve rasipam«.

[49] »Gospode, Gospode, / Teško se u sebi dići kad se s nepoverenjem sve sreta / I senka sumnje pada pred nas na put« *(Gospode, Gospode!).*

[50] *Volim lutati; Lirski trepeti.*

[51] *Plavi san*

[52] *Jadranski soneti, IV (Zora,* 1900, V, VI, 197); ovde verzija, pod naslovom *Noćni stihovi,* iz knjige *Pesme,* Beograd, 1908. — V. isto, posle Dučića, i kod Svetislava Stefanovića koji *tvrdi* da vidi kako vasionom kruži »isto biće i kako

univerzalnosti, ostajući izvan nje. Glumac, koji ne prestaje da varira, sasvim nemaštovito, uostalom, ovo »Ja sam deo« (»O, Bože, osećah beskrajnosti i ja sam deo«,[53] »Svega sam deo i sve je tek deo mene, / I sve se iz mira rađa da opet zađe u mir«),[54] svakako je onaj za koga se može ponoviti da je njegova vera uvek vera u »Jednoliko, Ravnoliko, Večito, Jednozvučno, Jednosežno«, i da »shvata Vaseljenu kao jednu pesmu u jednom glasu, sa kojom on hoće da bude u unisonu«, dok priroda, međutim, »peva pesmu sa hiljadu zvuka, sa prepletom hiljadu akorda«: zaista, »šta može da oseti more, iz koga su izbacili sve nejasno, sve neodređeno, sve što se preliva, sve što ne nalazi oblik, sve što nije pravilo, sve što nije jednolikost? Takvo more ne može da primi ni prokletstvo bure ni blagoslov sunca, takvo more tvrdi da nema ni sunca ni bure, jer mu je oduzeta mogućnost da se izrazi«.[55] Ali, ako su izraz i Jedno *neposredno* nepomirljivi (ako nema neposrednoga izraza Jednog, kao izraza koji ne bi bio posredovan različitim od njega, onim što je samo njegov »deo«), i ako beskraj tog Jednog, s onu stranu granice i svake različitosti, neprestano izmiče neposrednoj (neposredovanoj) refleksiji, — onako kako samosvest ne pristaje da bude žrtvovana za apsolutnu radost gubljenja u svejedinstvenosti beskraja, i to dok je doziva,[56] — oni se iskazuju *posredovano*, neprestanim svojim izmicanjem, sukobom sa jezikom i sa refleksijom, ali sukobom kojeg nema u stihovima ovoga pesnika zaverenog radosti beskraja svejedinstva bez sukoba i bez žrtve.[57]

sve se u nj stapa i sliva« *(Trijumf Venere; Pesme originalne i prevedene,* knjiga druga, Mostar, 1904), i kod Dimitrija Mitrinovića, koji *daje izjavu:* »Noć, i ja, zvezde, i tamne gore, bivamo jedno« *(Moja vjera; Srpski književni glasnik* 1908, XXI, 1)

[53] *Ispovest; Svetle tišine.*

[54] *Snežni san, III*

[55] Stanislav Vinaver, *Radost Siba Miličića* (prikaz Miličićeve *Knjige Radosti, Beograd,* 1920); *Misao,* 1920, II, 10.

[56] V. o tome *izrikom* kao *priznanje poraza*, kod Siba Miličića, tražioca apsolutne, kosmičke, radosti, gubljenjem u »Jednom« univerzuma, u knjizi *Apokalipsa* (Zagreb, 1941): »To moj Um htjede, / Al moja Svijest o sebi nije nikako mogla / Žrtvovat Najveće dobro: Sebe, / Izgubivši se sasvim u Sve!«

[57] Isti je, u suštini, i slučaj Siba Miličića (pesnika inače znatno istančanijeg i neuporedivo dublje prožetog duhom nove poezije i umetnosti od Đorđa Glumca). I on je hteo radost bez žrtve: *neposredovanu* radost. Ovo je osetio Tin Ujević; govoreći da je Miličićeva poezija »u krajnjim težnjama sintetička (Kozmos!)«, ali »u potankostima odviše analitička (. . .) pa zato, makar i s voljom da bude orfična, može da nas ostavi hladne. Njena je arhitektonika računska, ne

Glumac je poručivao svome »Gospodu«: »Samo svetlo žrtve

muzikalna«, on je ukazao na to da »poimanje Vječnosti i Neizmjernosti nije još sasvim pjesnički utjemeljeno, jer nije praćeno jednim paskalskim srhom« (u *Srpskom književnom glasniku,* 1922, V, 4).

Ovaj »paskalski srh« duguje sebe, svakako, Ujevićevom religijskom misticizmu; ali, on je i religijsko-mistička forma za samu neumitnost posredovanosti senzacije beskraja ili jedinstva. Beskraj, kao Sve, koji obećava radost samogubljenjem (samožrtvovanjem) pojedinačne svesti, u stvarnosti zahteva *sukob* sa ovom svešću, u njoj samoj, i iskazuje se samo posredovano: ovim sukobom. Radost, koju je tražio Sibe Miličić, jeste »besvesno osećanje Večnosti«, otkrovenje sopstvene pripadnosti jedinstvenom »zakonu Prirode«, ali otkrovenje koje podrazumeva iščezavanje svesti o sopstvenoj pojedinačnosti (samosvesti): ». . . osećam jedan veliki zakon Prirode jednak u meni i u svemu oko mene, i to osećanje puni mi dušu Radošću. I, kao da ja više ne postojim, osećam, da sam ceo ušao u Veliku Radost, i da sam ceo nestao u njoj« *(Knjiga Radosti,* uvod). Ideal: »Živeti kao što živi drvo, tica, ne za sebe, već za život, za večnost života«, jeste ideal života s onu stranu samosvesti (»ne za sebe«, nego »za život«); na način svojstven svakom misticizmu, tu se optužuje *materija* kao prepreka za ovaj život u Radosti postojanja s onu stranu svesti ili s onu stranu čovečanskog (»Jer da živimo potpuno u Radosti, sprečava nas materija. I onaj je savršeniji, koji je došao do više Radosti. Jer je savladao materiju, izdelio se iz nje, i postao slobodan: radostan«, — sve u *Knjizi Radosti),* dok je, u stvari, prepreka ovoj Radosti upravo ta *samosvesna* svest koja ne pristaje da se izgubi u Radosti kao u »besvesnom osećanju Večnosti«, i koja zato pokušava da »zamisli« (da obuhvati) taj isti Beskraj, Večnost u kome bi imala da se izgubi, kao u Radosti: »tako, gledeć u nebo, / uzalud trudim se, hoću, / i nikako zamisliti ne mogu: / Večnost i Beskraj«, svest koju će, kao »svijest o sebi«, Miličić da optužuje (na svome kraju već, i osvrćući se za sobom), da nije htela da žrtvuje »najveće dobro: sebe«.

Moć te svesti, i u Miličićevom pesničkom iskustvu, ravna je njegovoj nemoći za sukob svesti i besvesnog: ta svest, bez iskušenja sukoba i ponora, bez »paskalskog srha«, i činila je da poezija u *Knjizi Radosti* i, još izrazitije u *Knjizi Večnosti* (Beograd, 1922), uprkos svim pokušajima Miličićevim da se ostvari kao pesnik ekstatičkog ekspresionizma, bude »odviše analitička«, pa da u njoj bude čak i neke »zaludne frivolnosti«. (Ujević, povodom *Knjige Radosti; Demokratija,* 1920, II, 257: »Dalmatinska genijalnost (naime bistrina duha u pronicanju problema) spojena je s izvesnom lakoćom koja smeta, kadikad i sa zaludnom frivolnošću koja može da pređe u hohštaplerstvo«.) Ali, ta lakoća, i ta »frivolnost« u njoj što, doista, na mahove izaziva izvestan utisak »hohštaplerstva«, nije stvar predumišljajna: ona je neumitnost ovoga pokušaja neposredovanog (neposrednog) izraza Radosti u Jednom (kao u Večnosti, u Beskraju), odnosno ove Radosti Jednog bez sukoba sa pojedinačnošću i njenom svešću (bez »paskalskog srha«). »Postati: more, cvijet, grana i bor«, ili »Izgubiti svaki pojam o sebi i svoje sopstveno ime!« *(Apokalipsa),* vratiti se Svemiru, kao Majci (»Svemir je Majka kojoj se treba vratiti«), to znači, u stvari, *umreti:* velika kosmička Radost Siba Miličića jeste Radost koja traži samoubistvo (Jedno koje traži samoponištenje pojedinačnosti), a njegov kosmički apsolutni optimizam je vera u mogućnost radosne agonije. Ta protivurečna Radost agonije, taj sjaj Beskraja, Večnosti, kao mrak Ja i njegove svesti, zahteva *življenje* ove protivureč-

može da nas uzdigne i tebi spasom povede«,[58] ali on je hteo *bez žrtve* da uđe u svetlost sveopšteg pomirenja, kao u svetlost u kojoj bi mogao da ponavlja, neprestano: »na sve se smešim i ko brat svako mi je drag«,[59] u snežnoj tišini u kojoj iščezava sve disproporcionalno i disakordno, u kojoj nema zavade, ali ni kontrapunkta: ta svetlost njegova jeste svetlost tišine, blage *kao ruka sestre*,[60] neka *sestrinska* svetlost.[61] To je svetlost »usnulih nemira«, svetlost bez mraka; transcendentalna svetlost, svakako, ali bez transcendencije: *svetlost neposredovana žrtvom* (bez žrtve: bez posredovanja), kao svetlost jedinstva nađenog bez sukoba. Ako u njoj ponekad može da se nasluti svetlost onoga istog blagog, utešnog i iskupljujućeg rasipanja, kao svetlost satisfakcije koju je, u svetu bez nagrade, svojevremeno tražio Aleksa Šantić (nije li Glumac, možda, upravo u poeziji ovoga usamljenog Brata i melanholika našao jasno izražen *ideal rasipanja?),* ta svetlost nije svetlost transcendencije samoće u svejedinstvo, očajanja u nadu i nenagrađenosti u iluziju satisfakcije, kao u Šantićevom romantičarsko-golgotskom transcendentalizmu, nađenom na zemlji, među oračima i kopačima, u muci seljaka i u sopstvenoj samoći, i zato u njoj nema ni one dramatičnosti niti onoga intenziteta do kojih je Šantić dolazio: to je svetlost

nosti: bez toga, ona je, kao kod Miličića, osuđena na ovu lakoću koja prelazi u »frivolnost«.

Ako se ne može reći da su stihovi Siba Milićića samo »jedna nategnuta gnjavaža o zvijezdama, koje zajedno sa pjesnikom padaju, pa se opet dižu, pa opet padaju«, i da je Miličić samo »kozmička vjerenica« Josipa Kosora, koji »boluje od đenijalnosti, koja nema podloge« *(Kozmički toreador*, pod šifrom *Nip., Kritika*, 1920, I, 2), jer u ovim stihovima ima i autentičnog poetskog treperenja, ipak je to treperenje osuđeno na lakoću i javlja se samo tamo gde Miličić uspeva da se otrgne od »frivolnosti« i »hohštaplerstva« (koji, najčešće, likuju u formi tvrdnje bez pokrića u duševnom iskustvu, o osvojenju »svemirske« Radosti: »tako sam ostao bez svojega srca, / tako sam svemir darovao njemu«): isključivo kao *samo htenje* ove kosmičke pustolovine, kao *sanjarija* ovoga htenja koja, na momente, obnavlja detinjsku bezazlenost: »O, to bi bilo božanski! / uzeti putnički štap, / pa, kao što idemo zemljom, / da tako krenemo nebom: / idemo od zvezde do zvezde«, ili (još izrazitije): »Da mi je dugačka ruka / dugačka do samoga neba, / da, ovo ponoćno drvo nada mnom, lako potresem, / da se prospu po meni: / jabuke sa nebesnih grana / zvezde iz svemirskih strana«. (Tu bezazlenost, čija dirljivost ne dozvoljava veće i intenzivnije poetske orkestracije, nego traži ovo *pisanje kao muziciranje u svega dva-tri tona*, voleo je i Rastko Petrović: v. njegovu belešku povodom *Knjige Večnosti*, *Putevi*, 1922, br. 2.)

[58] *Božićnja pesma*

[59] *Snežna tišina; Svetle tišine.*

[60] »I tišina ko ruka sestre je blaga« *(Predavanje prošlosti; Svetle tišine).*

[61] »Svetlost je ko ruka sestre« *(Strepnja; Svetle tišine).*

zaborava sveta, ali i *zaborava transcendencije,* neka »čista«, nedosežna svetlost koju Glumac zato i može samo da naznači, kao ideal. I to je svejedinstvo koje, neposredovano onim što mu protivureči, ostaje takođe ideal: ono je zadržano u refleksiji, ono je *opredmećeno* refleksijom, i to na nivou banalne tvrdnje: »svi smo mi jedno: i ja, i oblak nad gorom, / I vetar, i ptica, i u gori cvet«,[62] ili na nivou »razumevanja« tajne života i smrti otkrićem »istog« (u kome zar ne prestaje svako razumevanje?): »Tajnu života, smrti, razumemo: / i šum, i miris, i mi, sve je isto«.[63] To je deklaracija ideala svejedinstva, a ne njegovo življenje; to je ne-navina svest koja ne zna za svejedinstvo i koja zbog toga i može samo ovako da ga oglašava (»razumevajući« tajnu života i smrti), kao načelo nad načelima, kao što može i za beskraj da zna samo spolja, na ravni refleksivne svesti.

Beskraj (u doživljaju svejedinstva), nikad ne postaje unutarnja moć Glumčeve pesme, moć besvesnosti koja, otimajući se neposrednom izrazu, preobražava jezik: beskraj, koji *i jeste utoliko ukoliko se otima refleksija* (ukoliko joj izmiče), zadržan je ovde u refleksiji, tačno onako kao što je i priroda, u iskustvu ovog pesnika lišenog čulnosti i ma kakvih dubljih izazova iracionaliteta, zadržana u deskripciji. Kao što beskraj, objektiviran i izneveren refleksijom, ostaje uvek negde »spolja«, tako je i ona uvek neka »spoljna«, ili »završena«, priroda: uvek priroda kao pejzaž, koji se daje deskripciji, i pristaje jedino na nju, a ne priroda kao unutarnja tvoračka snaga. Uzaludan je tu san o predavanju ovim pejzažima (»Sav se predati svetlim pejzažima polja i livada«):[64] zatvoreni u svoju konačnost, oni ne dozvoljavaju nikakvo »predavanje«. Oni zahtevaju deskriptivni govor kao govor onoga što ostaje »spolja« (ili kao govor stalno obećavanog ali uskraćivanog »predavanja«). To je ne-naivna svest zdravo-razumskog racionalizma koja opisuje zato što se ne »predaje«, svest koja, u pobuni protiv sebe kao neprirodne (i protiv-prirodne), traži prirodu, ali koja prirodu, u ovoj nemoći da joj se odazove, pospoljašnjuje, zatvara je u pejzaž konačnih oblika, osuđujući sebe na deskriptivno-refleksivni govor, na vraćanje osnovnim mentalnim načelima versifikacije pre 1914, kao načelima naglašene samosvesti koja podržava zatečene identitete, granice među njima, i statičnost oblika.

[62] *Ispovest*

[63] *Noć na moru; Usnuli nemiri.*

[64] *Nostalgija; Svetle tišine.*

To je *nemoć za prirodu, kao nemoć za promenu:* san o promeni, ali koji se rastače u nesmelosti (ove ne-naivne svesti koja bi da postane naivna), u žudnji za pomirenjem svega (»I davati sebe promenama, / Al' rukom pomirenja opet miriti sve!«),[65] udes bezizlaznog rascepa: upućen, najpre, svojim idealima radosti nad-obličnog beskraja, na »kosmičku« liriku posle Devetnaeste, i, kasnije (i znatno više), svojim htenjem spokojstva u dematerijalizaciji, na poeziju autorepresivne sublimacije novoromantičara tridesetih godina, Đorđe Glumac je ostajao, racionalizmom svoje nepokolebljive samosvesti, vezan za statičnost versifikacije pre 1914. On je sanjao romantizam »plavog sna«, kao i Radoslav Dragutinović, pesnik *Azurne zemlje* (1930) i *Plavog ostrva* (u knjizi *Lišće peva,* 1931)[66] ali nije došao ni do one svesti o nemogućnosti tog romantizma niti do imperativa preobražaja pesničkoga govora do kojeg je, u toj svesti, pa makar i bez dubljeg poetskog ostvarenja, dolazio Dragutinović: zbog toga je njegov pesnički govor ostajao osuđen na već iscrpene obrasce. Preživelost govora Đorđa Glumca delo je ove njegove nesmele samosvesnosti, ovoga njegovog straha od radosti »davanja«, od samozaborava: delo njegove ne-naivne svesti, nepomirene sa sobom, ali nemoćne za pobunu protiv sebe.

Otuda su i erotičnost i misaonost ovde na najnižem mogućnom nivou. Nema tu stvarnog mišljenja, onako kako nema stvarnog erotskog otvaranja. Siromaštvo Glumčeve misaonosti delo je njegove nemoći za ovo otvaranje.[67] To je ne-naivnost koja

[65] *Razočaranje; Svetle tišine.*

[66] Ciklus *Plavi snovi,* u knjizi *Lirski trepeti,* Đorđe Glumac posvetio je Radoslavu Dragutinoviću.

[67] Ova nemoć za otvaranje oglasiće se, i u Glumčevim stihovima, nostalgijom za rodnim krajem. Rodni kraj ne doziva ovde samo asocijalnost i nemirenje sa gradom, san da se ode »daleko od svake vreve. / Daleko od tuđih očiju i šumne buke grada«, nego ga doziva i žudnja za zatvarenjm, kao za samom nemisaonošću: »Nigde ko u rodnom kraju nije nam sve tako blisko / . . . / Tamo sam razumevao šumove i nemire u gustoj česti, / I sve mi je bilo srodno i tamo za mene ne beše tajne« *(Nostalgija).* Iza ove priče o razumevanju »šumova i nemira u gustoj česti« jeste odbijanje svakog napora razumevanja: u rodnom kraju sve je blisko i srodno, i zato nema tajne; tajna počinje s onu stranu rodnog kraja. Ona je u svetu čovečanstva, ne u ovakvoj »gustoj česti«. Kad je pokušao da se oslobodi opsesivnog motiva *ostajanja* (u završetku: »Zar nije bilo bolje ostati . . .«; ili u snežnoj tišini, kao u potpunoj utihnulosti sveta i sopstvene svesti: »Lepo bi bilo ostati ovde . . .«, — *Snežna tišina),* i da izađe iz ove »guste česti« u kojoj je pokušavao da se sakrije, on je pokazivao svu beznađežnost svog nerazumevanja ili svu nemoć da ostvari kakav-takav intelektualni odnos sa svetom. Kao što

je, onemogućavajući *praksu* naivnosti, i stvoriti *kult naivnosti:* to je Đorđe Glumac koji pokušava *da ubedi* sebe da je naivan, i srećan, nekom vrstom autosugestije (ili autohipnoze):

Prvom strelom radost uvek mene zgodi,
Prvi venac sunca svijam oko glave

(Pesma galeba, I)."[68] Ponekad (kao u ovim stihovima), ta autosugestija, to htenje da se bude srećan u naivnosti uprkos svetu i sopstvenoj svesti, odjekne zvukom poezije: ona postaje poezija otkrivajući tragičnu nemoć ovog nesrećnog čoveka kome nije ostalo ništa drugo do da sebe ubeđuje da je srećan, ubeđen da samo tako, sopstvenom hipnozom, može da osvoji sreću. To je *vera u svemoć uobraženja,* vera koja ostaje, poslednja, tamo gde je svaka druga vera izgubljena: u toj veri, Đorđe Glumac kao da ustaje iz mora svojih stihova bez poezije, obvijajući sebi venac sunca oko glave, ali samo zato da bi ubrzo iščezao (»sen nekoga sna«) i da bi od njega ostala, kao posle zvuka u snegu, »crna, od senki, praznina«.

nije morao iz svoje »guste česti« da ode čak do Tibra da bi stihovao opšte mesto hrišćanske ideje o obnavljanju lepote kroz žrtvu (ideje koja, inače, nema nikakve veze sa njegovom ne-žrtvenom i anti-žrtvenom poezijom): »Ja zamišljen stojim. Šta se oslobađa / Smrću: smrt života ili Život smrti? / Smrt — Život kroz večnost spleteno se vrti — / — / Na žrtvama večna lepota se rađa. / I sve se obnavlja u sebi da pređe / Iz sebe u večno, bezmerno bezmeđe« *(Na Tibru, I),* tako nije morao da se nađe pred Rafaelovom Madonom da bi ponovio ovu »refleksiju« o žrtvenoj lepoti: »Svetla ih žrtva na zemlju donela. Nebeska radost sa njih u svet zrači« *(Madona).* Ne samo što tu nema ni traga od stvarnijeg dodira sa Rafaelom, nego, u ovoj zaverenosti »nebeskoj radosti«, Mikelanđelov Mojsije (u pesmi *Mojsije)* gubi i poslednji atom svog unutrašnjeg patosa i težine, a od erotske slobode fresaka u Pompeji ne ostaje ništa (v. ciklus *Pompejanski soneti).*

[68] U knjizi *Usnuli nemiri.*

Hamza Humo

Hamza Humo sanjao je dženet na zemlji: večito leto ljubavi u vinogradima, pod suncem, ili neprolazna ašikovanja i sevdisanja pod mesečinom. Njegova čežnja bila je veća od njegovih reči; on i nije hteo reč, predajući se toj čežnji, i nalazio je, ponekada, samo toliko snage da govori (zanet svojim dženetskim snom), da bi mogao da poruči svojoj Neretvi: »Hoću da klešem stub za rajska vrata«.[1] Ne treba zaboraviti, svakako, da je u takvim trenucima, kada je sanjao o dženetu i rajskim stubovima, u njega gledalo crno oko: u istoj ovoj pesmi *Neretvi,* u kojoj je (gestom tako dirljivim, sa svoje naivnosti?) rekao želju da kleše stubove za rajska vrata, završni su stihovi: »Beskrajno crno oko gleda mi u golu dušu. / Noć.« To crno oko nije prestajalo da motri na Hamzu Humu, oglašavanog za hedonistu prvoga reda, za istočnjaka koji je zalutao u tuđe gradove da, tamo, sanja o svome zračnom Jugu. Sav sjaj južnog sunca, kome je on himnopojao, u stihu i u prozi, sva beskrajna svetlost u koju je pokušao da uroni, ne izmiču pogledu tog »beskrajnog crnog oka«. Još u prvoj svojoj zbirci, tipično ekspresionistički stilizovanoj, *Nutarnji život* (Mostar, 1919), doživljavao je on sebe kao utopljenika koji beži na svetlo, u strahu od sopstvene sene: »Ja na svetlo bežim, / strah me moje sene«.[2]

[1] *Neretva, Gajret,* 1932, XIII, 6—7; v. *Sabrana djela Hamze Hume,* izbor, redakcija i predgovor dr Muhsin Rizvić, izd. *Svjetlost,* Sarajevo, 1976, knj. I: *Lirika.*

[2] U pesmi *Utopljenik.*

Pesnički put Hamze Hume jeste put nekoga ko pokušava da pobegne na svetlost. Ta svetlost njegova, koja je apsolutna i zato ne zna za senku, jeste svetlost apsolutnog Erosa, svetlost Podneva na Jugu. U *Nutarnjem životu*, koji je Hamza Humo pisao u doba svoga drugovanja, u zagrebačkoj *Kazališnoj kavani*, sa A. B. Šimićem i Ulderikom Donadinijem,[3] sve je u znaku somnambulskog mesečarstva koje je, van svake sumnje, delo strahom potisnute erotičnosti, projekcija maste koja traži telo ali nalazi svuda samo senku, neke preteće crne kapije, mistiku »starih doba«: tu ništa ne može da dođe do punoće i čvrstine, do kohezije tela, već je sve u znaku adhezije koja rastače čoveka, uništavajući granicu između njega i sveta (između »nutarnjeg« i spoljašnjeg), utapajući duh u halucinacije koje se ne mogu ispričati, u grozničavost koja kida rečenice i ne dozvoljava čak ni interpunkcijski red.[4] Pa ipak, usred toga somnambulsko-mesečarskog ekspresionizma erotike potisnute dubokim strahom, javlja se žudnja za Jugom (»južna strana«), a »Šedravani stari pod beharom šapću začarane reči / Sene blede mrtve prisluškuju kradom / Ti spavaš draga / Behar pada na te na noge i grudi ti gole / *Južna strana* noć puna napregnutih tajna pokrila je tebe / Mesečina tvoje telo pije«.[5] »To su mostarski pejzaži natopljeni jezom svjetla i sjenke«,[6] ali tu se objavljuje, zajedno sa ovom »južnom stranom«, i san o oslobođenju od ove »jeze svjetla i sjene«: *san o svetlu bez sene*, ili o svetlosti bez jeze: to je pesma *Podne u kršu*, kojom se najavljuje Humin san o apsolutnom oslobođenju erotike, ili o apsolutnoj erotičnosti (i to motivima i simbolima potpuno u duhu kasnije njegove poezije i lirske proze):

Sunce pali
Neko očajno izdiše
stenje
Po golim stenama u belu

[3] V. u tekstu *Moj film, Život*, 1959, I, 3; *Sabrana djela*, knj. VI: *Eseji, feljtoni, putopisi*.

[4] Za Humin glas, u ovim pesmama, moglo bi se reći ono što je on rekao za glas A. B. Šimića: da dopire »odnekud iz vazduha.« (»Uvek me je podsećao na mesečara. Dok bi kasno noću šetali utišalim zagrebačkim ulicama, činilo mi se da bi ga, onako bleda i nečujnog hoda, svakog časa, moglo da nestane pored mene. Njegov slab i umoran glas dopirao bi odnekud iz vazduha«, — u nekrologu Šimiću, *Reč*, 1925. II, 323; v. *Sabrana djela*, knj. VI).

[5] *Ljubavna pesma*

[6] *Moj film*

titan ili bog velikim korakom nečujno se penje
Sve gori
Bahat
Žamor
Glasovi neki
usijani crveni
plašljivi laki
potajno snuju sakriveni
A titan ili bog neki uz stenje se penje
i nad očim' s rukom okrenu se
sve prestravljeno zanemi mukom
Samo još neko izdiše
i očajno stenje.

To je *prva objava Pana u poeziji Hamze Hume.* U lirskom romanu *Grozdanin kikot*,[7] *koji je poređen sa Panom* Knuta Hamsuna (i za koji je rečeno, čak, da i »nije ništa drugo do lokalni jugoslovenski Pan«),[8] ovaj »titan ili bog« iz pesme *Podne u kršu* je u samoj osnovi Huminoga opisa: »Podnevi vreli i osamljeni žive u plavom kršu. Nad litice se slegla prestravljena tišina i nešto vrelo i čvrsto, skriveno, stenje u klisurama. Neko nečujno dahtanje pada jezivo na dušu, a osamljenost, raspeta na suncu, kao bijela prikaza oteža sve do neba. (. . .) Nešto gigantsko, divlje, leži u liticama. U njima spava drevni bog i zapanjeno ćuti pritajen mir.« Pan Hamze Hume je tamo gde »sunce pali«, gde je *Podne u kršu* zbirke *Nutarnji život* ili gde »Podne u žaru bunca / i vrele snove plete« u pesmi *Podne* (iz 1923),[9] Podne koje je »podne napeto, crveno«, »podne poludjele

[7] Izd. *S. B. Cvijanović*, Beograd, 1927.

[8] M. M. Pešić, *Hamza Humo. Povodom knjige Grozdanin kikot, Život i rad*, 1928, I, 1; v. u Pešićevoj knjizi *Savremeni pisci*, izd. *Knjižara Koste Mihailovića*, biblioteka *Ljudi i dela*, Beograd, 1940. — Pešić kaže da »čoveku prosto dođe žao što se jedan darovit pisac vezao za jednu iracionalnu literaturu koja je davno izašla iz mode«, za njega mitski večiti ljubavnici Grozdan i Grozdana, u *Grozdaninom kikotu*, »nisu ništa drugo do Diderih i Izelinda« iz Hamsunovog *Pana*. — Kasnije, Skender Kulenović je ». . . prislonio knjigu uz knjigu. Ispalo je da su i one nametljive a prividne srodnosti u stvari očevidne a duboke razlike i da može biti riječi samo o onom srodstvu po kojem su pjesnik i pjesnik uvijek rođaci, ili o onom pjesničkom zajmu u kojem su pjesnici uvijek pošteni zajmoprimci i pošteni zajmodavci«. (*Iz smaragda Une. Grozdanin kikot, Zora*, počasni broj, Mostar, 1968/69; v. Skender Kulenović, *Izabrana djela*, knj. 4: *Eseji*, izd. *Veselin Masleša*, Sarajevo, 1971).

[9] U zbirci pesama *Grad rima i ritmova*, izd. *Raskrsnica*, Beograd, 1924.

žege«, u pesmi *Grč* (takođe iz 1923),[10] kada se otkriva: *»U zapaljenom tijelu je čudo«*. Erotski san je tu san ove upaljene pustare, san u kome se Hamzi Humi hercegovački krš ukazivao kao »pustinja divljih beduina«:[11] Podne njegovoga Erosa jeste Podne Istoka, Podne u kome »Feledž, kći Amrova, / unuka Kajama, / šejka staroga plemena Zubejde«, dok »za njom pustara gori, / otiče u blistavom žaru«, vidi »kroz krošnje smokava« kako se pojavljuju »mladići, mladići, / sa udovima bijelim, / tankim, ko zrake vrelim«,[12] ali i »podne religija, hodočasnika, čuda, / derviša, fakira, prikaza i luda. / Eno, o granama duda / vise gola uda / i jedno vatreno oko / u me gleda duboko, / pa neko bunca, stenje / i na grudi mi se penje«.[13] To je provala iracionaliteta: erotike, »čuda« i ludila; to je apsolutni Eros iz pesme *Podne u kršu,* iz stiha: »titan ili bog veliki korakom nečujno se penje«, ali to je, ipak, Eros čija objava propraćena je strahom što onemljuje (»sve prestravljeno zanemi mukom«), kao strahom u času objave apsolutnog iracionaliteta.

Kikot, kojim se oglašava ovaj iracionalitet posle pesme *Podne u kršu,* — taj kikot koji će ući, nezadrživo, u naslov glavnoga, i najznačajnijeg, Huminog poetskog ostvarenja *Grozdanin kikot,* — rođen je u ovoj »prestravljenosti« u trenutku pune provale iracionalnosti: šta bi on, taj kikot, mogao da bude drugo nego eksplozija u susretu racionalnog i iracionalnog, razuma i apsolutnog Erosa, ili erotske žudnje i straha od nje? Taj *kikot* jeste jedina mogućna manifestacija ovoga apsolutnog Erosa, jedini »jezik« za koji je sposoban on koji je, kao apsolutna iracionalnost, ne samo izvan domašaja jezika nego koji je i *protivan* jeziku. Kikot ovoga »titana ili boga« apsolutne erotike (ili apsolutnog iracionaliteta) jeste negacija jezika (racionalnosti, čovečnosti), ali u samoj čovečnosti: »prestravljenost«, koja ga prati, jeste racionalnost suočena sa apsolutno iracionalnim, ali u samoj sebi: čovečansko suočeno sa »prirodom«, kao sa onim što je vančovečansko u samom čovečanskom, ili životinjsko u

[10] V. takođe u zbirci *Grad rima i ritmova.*

[11] U pesmi *Hamza (Grad rima i ritmova);* možda je tu, u ovom doživljaju hercegovačkog krša, pod suncem, kao pustinje koja posvećuje u Istok, Hamza Humo doživljavao »čudo« svoga porekla i svog imena: »O čudno je to, čudno / Da ovdje, u našoj Zemlji kraj Evrope, / Hamzom zovu mene!«. Jer: »Nazvaše me Hamzom / Kao što nazvaše hiljadama ljudi / Iz pustinja divljih beduina, / Crnih građana vječno sunčanih gradova« (u istoj pesmi *Hamza).*

[12] *Podne*

[13] *Grč*

čovečanskom, i životinjsko u smehu: smeh vančovečanskog koji budi strah u čovečanskom. To je ushićenje zbog oslobođenja čovečanskog od samoga sebe, ali i ovaj strah zbog toga istog oslobođenja, strah od onoga što je iracionalno i što se, u svojoj nezadrživosti, kao erotska pomame, *uzdiže.* Taj Pan koji se *penje* uz upaljeni kamen »južne strane« jeste od racionalnosti oslobođeni Eros, iracionalnost bez racionalnosti, telo bez senke, čak *falus* koji se, simbolički prikazan kao toranj, javlja u pesmi *Grč:*

Braćo!
Toranj, strašan toranj!
naheren, hrapav, čvorav,
strši u podne vrelo,
il teško stenje,
ko džin se penje,
u nebo vatreno!

Kikot je smeh ushićenosti u strahu pred najavom divljine. Pan je tamo gde je divljina ili »osamljena raspetost na suncu«.[14] To je sunce u zenitu, ali to je i ova *osamljenost čovečanskog* u zenitu, čovečansko raspeto na suncu Erosa i Kosmosa, i koje pada u nemost ili buncanje kao u vančovečansko u čovečanskom. To je buncanje čovečanskog (racionalnosti) u omamljenosti pod suncem Juga kao pod suncem apsolutnog Erosa ili Pana, kao Erosa bez senke ili tela bez senke. To je slava ognja tela, i ognja zemlje (erotski panteizam), ali kroz čije ditirambe nezadrživo napreduje mračno zloslućenje: ne samo slutnja jeseni kao senke koja napreduje kroz leto, i u kojoj će leto da se izgubi, nego i kao slutnja zločina koji napreduje kroz ovu provalu (i pomamu) iracionaliteta: ne sme se i dalje previđati da je objava jeseni, u poslednjim poglavljima *Grozdaninog kikota,* takođe i objava *zločina,* i da je neodvojiva od njega; Grozdanin kikot, taj »kikot života«, preobrazio se, u prvim danima jeseni, kroz zločin, u ludački kikot Grlice kojoj »glas (. . .) laje u klancu kao zavijanje

[14] »Jara je pala na do, / Sve živo pod njom dahti. / Sunce s jezika plamenih / Crvene mlazove toči. / Rascvali narovi gore. / Nag san se požudno smije. / Sve omamljeno bunca i sok uzavr'o toči. / . . . / Sve zanijemi strahom u podnevu vrelom / . . . / Nenadno jaru propara kikot i krik golicav / I gore u selu jezom ošinu stravna srca. / Jablan snažno zadrhta. / To Pan djevojku grli« *(S Panove frule, XIII, Srpski književni glasnik,* 1927, XXI, 7; v. *Hercegovački pejzaži,* XIII, *Izabrane pjesme,* izd *Svjetlost,* Sarajevo, 1954).

bijesna psa«, jer je nju *silovao* neki Jure glavarov. I *otkud* taj Jure glavarov? Taj *zločinac*, koji je potpuno »nepripremljen« fabulom ovoga romana, nije li ipak isto toliko nužan koliko i Grlica i Ozren, ili mitska projekcija njihova: Grozdana i Grozdan: nije li on miljenik (i žrtva), takođe, apsolutnog Erosa ili boga Pana? Ne dolazi li i on iz apsolutnog iracionaliteta Erosa, ili iz »osamljenosti raspete na suncu?« Nije li on simbolička projekcija straha od apsolutnog iracionaliteta? Poslednjim svojim stranicama *Grozdanin kikot* vraća Huminim stihovima pesme *U poljima* (iz 1923):[15]

Prijatelji, nečega se bojim:
Vaš smijeh u dolini zvoni
Ko za životom
Grčeviti krik.

Hedonizam Hamze Hume jeste taj »za životom grčeviti krik«: krik je unutrašnja antiteza ovoga smeha, jesen u letu, pakao u raju: *neumitna senka tela.* Ako, zaista, od pesme *Podne u kršu* iz prve zbirke preko pesama *Toranj* i *Podne* do *Grozdaninog kikota* Hamza Humo nije tražio ništa drugo nego telo bez senke, tako da sve to može da liči na nekakvo *veliko bekstvo od senke,* ovo bekstvo završavalo se likovanjem senke, otkrićem njene neizbežnosti: telo je neodvojivo od senke, nema erotskog dženeta bez pakla, nema »čiste sreće«, ali ne samo u svetu nego i u duhu i u poeziji.

Nema izraza leta bez jeseni, onako kako nema *neposredovanog* izraza. Parabola leta *Grozdaninog kikota* neodoljivo srlja u jesen, ne samo po zakonima sveta nego i po zakonima duha i izraza: prva poglavlja ove poetske proze, koja predstavljaju pokušaj neposredne afirmacije hedonističkog stava, ili neposredovanog izraza dženeta kao afirmacije tela bez senke (leta bez jeseni, Erosa bez društva, Pana bez straha, ljubavi bez ludila), — kao afirmacije koja ne bi sobom nosila sopstvenu negaciju, i čije napredovanje ne bi bilo i napredovanje te negacije, — snagom svojom znatno su ispod poglavlja koja im slede: ako tu ima više poetizacije nego poezije, i u tome neke pretnje »manira« (kao stila koji se odvojio od autentičnog doživljaja i autentičnog govora),[16] nečega *spoljašnjeg,* to pospoljašnjavanje delo je ovoga

[15] U zbirci *Grad rima i ritmova.*

[16] M. M. Pešić čak misli da je »roman većim delom u stilskom pogledu čist manir« (u već navođenom tekstu).

pokušaja neposrednog (neposredovanog) izraza idealnog: ovoga pokušaja oslobođavanja od nužno posredovanog izraza. Idealno je (dženet), i u Huminom iskustvu, *neposredovana punoća, ili punoća neposredovanog,* oslobođenje od tiranije posredovanosti, od neuništive protivrečnosti duha i izraza. Dženet je, za Humu, pre svega ta neposredovanost ili neprotivurečnost: ako je on, ne mnogo posle *Nutarnjeg života,* — i kao da je pokušao da pobegne od sudbine A. B. Šimića koji se, kasnije, iz sopstvenoga tela objavljivao: »I živim u lešu«, ili: »Telo je teret, tuđin, trulost«,[17] — pokušavao da se spase apsolutnim prihvatanjem tela, nije li ovaj njegov san o telu bio san o dženetu vanprotivurečnog? Telo bez senke, to je apsolutna erotska punoća ili apsolutno jedinstvo željenog i stvarnog, sna i stvarnosti: to je potpuno »pospoljašnjenje« svega »nutarnjeg«, kao potpuno ozbiljenje sna. Ako je, zaista, u *Nutarnjem životu* nesumnjivo ekspresionističko »pounutrašnjenje poetske slike«,[18] nema nikakve sumnje da je sve posle *Nutarnjeg života* pokušaj apsolutnog pospoljašnjenja i te slike i duha u kome se ona rađa: pokušaj njenoga otelovljenja, njene materijalizacije kao ovoga apsolutnog ozbiljenja idealnog. Završaj Hamze Hume, kao završaj apsolutnog Podneva Pana, jeste završaj ove apsolutne materijalizovanosti erotskog sna, ili ovoga dženeta na Zemlji.[19] To je završaj tela bez senke (erotike

[17] *Tijelo i mi; Srpski književni glasnik,* 1922, VII, 4. (V. Šimićeva *Sabrana djela,* izd. *Znanje,* Zagreb, 1960.)

[18] Midhat Begić, *Nepostojeća zbirka; Odjek,* 1972, XXXV, 7.

[19] A. B. Šimić, iako Hercegovac kao i Humo, nikada se nije našao u *huminskom* završaju: on se nikada nije našao na ovakvim putevima erotike. On je bezuspešno pokušavao da slavi sevdalinku (u pesmi *Sevdalinke,* iz 1916; *Vijenac,* 1927, VII, 1—2), a kada bi, pesnički, hodočastio Hercegovini, onda bi ugledao praznu cestu (»Cesta stala / sa zaronjenom glavom u mrak bezglasne doline«, — *Hercegovina,* u zbirci *Preobraženja,* 1920), u slutnji »crnog života ljudi«: »Iz tame u me gleda nekoliko svijetlih bijelih prozora: / kao nekoliko bijelih svečanih časova / iz crnog života ljudi« (u pesmi takođe pod naslovom *Hercegovina,* u zbirci *Preobraženja).* On je video *siromaštvo* (u pesmama posle zbirke, 1920. i 1921) i pesnika na rubu ništavila (»Mi stojimo već na krajnjem rubu sebe«, — *Rastanak sa sobom),* sanjajući preobraženje kao oslobođenje od tela *(Molitva za preobraženje),* rastržući se, u bolesti, između užasavanja od tela i praznine sveta bez boga (»Čovjek u zemlju legne i sav se raspe, / K bogu izgubismo pute. / Pjesnici stoje pred ništavilom, i ćute«, — *Prazno nebo),* a »vraćanje suncu« bilo je, za njega, iščezavanje u ognju sopstvenog tela (»Bez glasa gorim, u tjeskobi / vraćam suncu sve što od njega dobih«, — *Vraćanje suncu).* Mestimično savršena svedenost njegovoga stiha, koja pretvara pesmu u kristal dugoga, i napornog, procesa racionalizacije, kao da dolazi od želje za bekstvom od tela: konstruktivizam, do kojeg je on tako dolazio, i koji je

bez društva, leta bez jeseni); ako, nesumnjivo, u ovom zavičaju Humu ne napušta misao o smrti ni saznanje prolaznosti, oni se u njegovom duhu ne okreću protiv tela nego, naprotiv, jesu svojevrsne njegove funkcije: ideja prolaznosti podržava čulnost, na način koji je tipično orijentalski, onakav kakav je Humo mogao naći još kod Omera Hajama, ali ne samo kod njega.[20] Ta smrt i misao o prolaznosti samo ga »utvrđuju« u njegovoj veri u dženet na Zemlji (jer »Sve što prolazi to život nosi. / Mrtvac nikada dane ne broji«).[21] Sve drugo, što je senka ovoga tela na suncu, ovde se apstrahuje ili utapa u tu čulnost: i društvo i svest. Ne postoji protivurečje između tela i senke, između stvarnog i idealnog, između bića i ne-bića; telo se ne kazuje senkom (i senka telom), niti se stvarno ostvaruje prema idealnom (i idealno prema stvarnom), u neprestanome protivurečju i pod neprestanom tiranijom posredovanost: Pan Hamze Hume, to telo bez senke (misli i društva), jeste apsolutna punoća tela u apsolutnome erotskom jedinstvu, s onu stranu protivurečja, i u apsolutnoj neposrednosti (i neposredovanosti), a zavičaj Hamze Hume, hercegovački krš pod suncem, jeste ova pustinja kao apsolutna

obrazovao, u nekoliko mahova, pesmu kao prostor izvanredne sinteze cerebralnosti i lirizma ili jednu geometriju čovečnog suočenog s prazninom (jedan *tragični geometrizam),* predstavlja izraz Šimićevog nastojanja da dođe do poezije praznine ili do *poezije odsustva,* apstrahovanjem svega neposredno-čulnog i svega neposredno »duševnog«, u duhu dotadašnje (i tadašnje) konvencionalne lirike. To je cerebralna destilacija doživljenog, a ne pokušaj neposredne »osećajnosti«, apstrahovanje neposredno-emotivnog (trenutnog) i čulnog, uranjanje u bestelesnost (pokušaj lirskog geometrizma koji će zahtevati i osu simetrije stihova nejednake dužine), na rubu ništavila: odsustvo a ne prisustvo, Noć a ne utopija, apstrakcija a ne materijalizacija (želja), apsolutna usamljenost, a ne *zavičaj,* siromaštvo u svetu i siromaštvo (prognanost i mučeništvo) u telu: apsolutna samodisciplina kao »siromaštvo« (apsolutna svedenost) ekspresije, izraz koji se odvaja od Ja onako kako se to samo Ja ovde gubi, kao velika iluzija sveta suočenog sa sopstvenom prazninom: izraz koji navešćuje udaljavanje od poezije izraza, pravcem ka poeziji konstrukcije.

[20] »Tu se kod g. Hume oseća istok i istočna poezija. Omer Hajam, veliki pesnik Persije XI veka, pesnik čuvenih rubaija (. . .) nesumnjivo je uticao na g. Humu. Jer on, poznavajući ga, mogao je da se njime inspiriše i da bar u tonu Hajama napiše izvestan broj pesama: ‚Pij prijatelju! Šta je svrha života? / Sve se ponavlja i biva isto bezbrojni put. / . . . / Život je tren / a zemlja igra božija'. Hajam ima sličnu misao, ton i ritam, koji se oseća u tom pozivu na život (jer je on u vinu nalazio život i zaborav svih bolova i patnji): ‚Od krajnje čežnje ja pritisnuh usnu na usnu krčaga / da ga zapitam kako se dug život postiže. / On metnu svoju na moju i prošaputa tajno: / Pij vino, jer se nećeš više na ovaj svet vratiti'« (Safet Burina, *Hamza Humo; Književna Krajina,* 1932, III, 2, 3, 4, 5. i 6).

[21] *Rubaije, XIII, v. Sabrana djela,* knj. I.

ispražnjenost (apsolutna apstrahovanost) društva, ali i svesti, neka vandruštvena i vančovečanska apsolutnost koja se neposredno ima, pustinja koja gori, erotskom vatrom, ali i pustinja vanprotivurečnog, i neposredovanog, koja kako da ne bude i pustinja izraza?

Tu je nemogućan ma kakav razvoj, ali tu je nemogućan i jezik: Pan se kikoće na suncu, a njegov kikot pretvara se u kikot koji spaljuje jezik. Pan je s onu stranu izraza; njegov izraz je prividan ili najčešće, banalan. Ako je Hamza Humo, tražeći Pana, neumitno nalazio banalnost više nego njega samoga, ta njegova banalnost jeste banalnost vanprotivrečnog, onoga što je s onu stranu kretanja, i što, zbog toga, neodoljivo srlja u *dosadu:* pejzaži *panskoga* zavičaja Huminoga, u stihu (ali i u prozi, ne jednom, pa i *Grozdaninom kikotu),* zaista su do dosade lišeni razvoja;[22] oni se ponavljaju, oni su dosadni onako kako je dosadan dženet ili apsolutna vanprotivurečnost, dosegnuta idealnost koja ne zna više za opoziciju *ovde* i *tamo,* ali koja zato ne zna za kretanje ili jedino zna za dosadu. To je dosada apsolutne afirmacije (apsolutnog »pozitiviteta«). Ako je, međutim, Humo na svom putu ka apsolutnoj sreći (kao ka ovoj apsolutnoj afirmaciji ili ovoj neposredovanosti bića), ipak uspevao, s vremena na vreme, da poeziju otima ovoj dosadi, — pa makar i da je ta poezija bila zadržana samo u slutnji, kao daleko reflektovanje nečega mogućnog a nedosegnutog, — on je to mogao samo zahvaljujući nepotkupljivoj svesti koja zna da ovaj dženet nije stvaran i da ova njegova afirmacija nosi u sebi i svoju sopstvenu negaciju. Ako ima nečega poetskog u rečenicama: ». . . plavo nebo pokriva sve nas, svoju djecu, i nema grijeha, i nema boga. Samo je ljetnji dan velik«,[23] onda je to zato što ove

[22] U stihovima posvećenim Panu ta dosada dostiže najviši stepen. »Ništa čovek ne može protiv žege, koja donosi čoveku misteriju sna koji je java, a java san, kada mu se naga žena u reci i na suncu pojavi kao beskrajno bludna, nezasitna i suštinski stalno podatna. Hamza Humo nije mogao da izađe iz tih senzacija i afekata, i on ih je, sa inertnošću koja nas iznenađuje, ponavljao u poeziji, uživajući u tome da ih uvek oseća u pejzažu koji je gotovo dosadno isti u svim njegovim pesmama« (Slavko Leovac, *Svetlo i tamno. Pregled književnosti Bosne i Hercegovine od 1918. do 1956,* izd. *Džepna knjiga,* Sarajevo, 1957). Ali, ti »dosadno isti« pejzaži jesu pejzaži dženeta, pejzaži duha koji se našao izvan kretanja jer se našao izvan protivurečja: i u Huminom iskustvu, *paganstvo je veliko iskušenje dosade.*

[23] *Priča o Jasiki,* iz 1927; v. *Pripovetke, Savremenik Srpske književne zadruge,* kolo II, knj. 7, Beograd, 1937; *Sabrana djela,* knj. II: *Pripovijetke.*

reči o plavom nebu, ipak, prati senka: dok se u sluhu i duhu odvija ova rečenica, *zna se* da plavo nebo ne pokriva sve nas i da (upravo zato) ima »greha« i ima »boga«, a *poetsko,* kao neka tu probuđena *bajkovitost* zrači iz ovih rečenica, mogućno je isključivo zahvaljujući ovom znanju: to poetsko je u želji koja se izražava ovom nemogućnošću što se iskazuje kao jedina mogućnost, tom idealnošću koja se iskazuje kao stvarnost, ali koja ostaje u kontrapunktu sa iskustvom stvarnosti ili sa znanjem da je ta mogućnost nemogućna. Ova afirmacija, u stilu apsolutnog (utopijskog) idealizma, poetska je isključivo zato što nosi sobom svoju negaciju, i što, u najdubljem, skrivenom (ali ne i uništenom) svom jezgru, jeste i sama negacija. Ta negacija nije »ukinuta« nego je samo duboko potisnuta, onako kako ovde ni stvarnost nije »ukinuta« nego je to samo na ravni značenja (u prvome verbalnom sloju), dok je, protivurečna ovoj ravni, sačuvana u dubini sećanja i zrači ispod reči: otuda je poetsko, koje se ovde sluti, uvek kao prelamanje svetlosti neke u oku zadržane suze (svesti koja zna da je sve to nemogućno) i svetlosti nekog osmeha što tu kao da se preko svega preliva, a koji je osmeh u slutnji idealno-nadstvarne sveizmirenosti, u ovome maksimalno umanjenom kontrapunktu stvarno — idealno, u ovoj izvanredno umanjenoj protivrečnosti između mogućnog i nemogućnog.[24]

Svest o stvarnom, u ovoj inverziji stvarno — ne-stvarno (onoga što je nepoželjno *ovde* i onoga što je idealno *tamo),* ovde je duboko potisnuta svest o životu kao o »gramzljivo spletenom čvoru« u kome i jeste idealno pre svega ono što je »očinski« neprotivurečno,[25] ali koje se rađa samo u tome »gramzljivo spletenom čvoru«: *zavičaj Humin jeste polje idealno umanjene protivurečnosti:* to je Mostar (Cim i Radobolja), Jug, o kojima je ovaj pesnik, prikazivan u Beogradu kao »izraziti predstavnik naših sunarodnika muslimanske vere u Bosni«,[26] sanjao doživljavajući taj isti Beograd kao »crni Vizant« na dnu podruma u

[24] V. takođe u *Priči o Jasiki:* »Popeću se na najveću liticu i proglasiću se bogom, neka me pozdrave sve ptice svojom pjesmom. Razgovaraću sa orlovima iz Markove pećine i loviću zvijezde lukom i strijelom iz orašja, a one će padati u jezero Mukušu. Kad udare bijesovi u šumu, sjedjeću sa medvjedima u njihovim jazbinama zajedno, a kad se zaželim djevojačkog milovanja, popeću se u vilinske stijene i ljubiću vile nemilice«.

[25] »Život mi izgleda gramzljivo spleten čvor! / Dok tamo u mome zavičaju, / Očinski šumi bor« (*Drugovima poslije dvanaest sati).*

[26] Sima Pandurović, *Pesme Hamze Hume; Misao,* 1924, XVI, 116 (potpisano inicijalom S).

kojima »teško ćute crna vina«,[27] dok oko njegove glave »vazduhom se vuku ptičurine vrane / Ko nabuhli leši«,[28] budeći se, na trenutke, i retko, samo zato da bi ugledao divljanje bede oko sebe[29] i, još više, da bi otkrio kako ga obasjava »mrtvačko svjetlo po tuđini«,[30] i da bi zatim molio drugove da ga se sete, kad »sklopi oči«, i da ga nose na jug,[31] tonući u sanjarije o svome zavičaju kao o *tamo* dženeta na ovoj zemlji, i priviđajući se, samom sebi, u tim sanjarijama u podrumima »Vizanta«, kako se *smeši,* blaženo smiren, i kao *uzdignut,* na *širokoj* zemlji.[32] Zemlja, koju on otkriva u ovakvim, podzemno mračnim svojim trenucima, jeste *široka* jer nije zemlja života kao »gramzljivo spletenog čvora«, ne čvor i ne grč (ne protivurečje), nego širina i smirenost u toj sveopštoj usaglašenosti, i ne podrum ispod života nego ona *stena,* nad njegovim čardakom, u hercegovačkom kršu, stena stvarna,[33] ali i mitska, stena koja postaje sudbonosna upravo u ovome »Vizantu«: stena Hume uzdignutog, u beogradskim podrumima, nad životom u nebesa sveizmirenosti i sposobnog da kaže i samom bogu: »Sad razgovaram s tobom / I na stvari se smiješim / Osamljen na stijeni vrh kuće«, jer taj bog nije »onaj što nagrađuje i kažnjava«;[34] jer je ova njegova stena iznad stvarnosti (iznad nagrade i kazne, nade i očajavanja). To je Humo koji, ovako smešeći se na najnižem dnu podruma »Vizan-

[27] »U podrumu, / U podrumu / Vrh nas drndaju kočije, / Život grmi, / Zjape p'jane provalije / U podrumu, / U podrumu. / — / Ko dah smrti splin nas steže, / Po stolovim' razvaljene / Sudbine nam p'jane leže. / U podrumu, / U podrumu / Teško ćute crna vina. / Drug mi jedan tiho reče: / Gledaj! / To je crni Vizant, / To je moja domovina. . .« *(U podrumu).*

[28] *Drugu.* — (». . . A moj drug / Ko tamna, ukleta mrlja / Bez cilja luta po svijetu / I neka strašna senka / Crne mi čaše toči«).

[29] Kao u pesmi *Zidanje Beograda* (iz 1923); tu se Humo našao, i to među prvima, na samim vrelima socijalne lirike: »O, bijeli zidari, kome zidate / Dok mi kao mravi ulicam' vrijemo / I za koru se hljeba bijemo /. . . / Znate li da smo igračka sirota / U ruci nekog obijesnog boga?«

[30] »Podignem glavu, mislim zora. / O, nije, nije! / To blijedi mjesec prosipa / Mrtvačko svjetlo po tuđini!« *(Nekad).*

[31] *Drugovima poslije dvanaest sati;* v. takođe pesmu *Voz za jug* (u drugom izboru iz svoje lirike, — *Izabrane pjesme,* izd. *Veselin Masleša,* Sarajevo, 1968, — Humo je ovu pesmu štampao kao uvodnu).

[32] »Smiješio sam se na širokoj zemlji« *(Kaja; Pripovetke).*

[33] Drugi deo zbirke *Grad rima i ritmova,* sa naslovom *Pesme,* nosi uvodnu napomenu: »Sve ove pesme ispevah / sedeći sam na steni vrh mog čardaka, / Gledajući gde orô visoko kruži plavetnilom neba, / ili ih ispevah misleći na rodni kraj / u tuđini, bedi, smehu, piću i buri / ili trudeći se za korom hleba«.

[34] *Molitva na stijeni*

ta«, sedi osamljen na steni vrh svoje negdašnje kuće, on koji je, zajedno s mesecom, *čuvar* pejzaža svoga zavičaja kao pejzaža savršene smirenosti, i čija lula, iz trenutka od kojih je ostao trag u stihovima pesme *U podrumu:* »To je moja domovina. / U podrumu, / U podrumu / Sam sam samac. Svi odoše. / . . . / Samo moja lula diše«, preobražava se, magijom ovoga snatrenja, u lulu što »svjetluca na brijegu / *Ko ivanjski kres*«. U tom životu koji je bajka o apsolutnoj smirenosti vanprotivurečnog, on za samog sebe postaje bajkovit: ovaj nadstvarni čuvar koji sve zadržava i objedinjava. To je *velika inverzija* Humina, taj preobražaj stvarnog »Svi odoše« u veće apsolutne blagosti koja sve objedinjava, i u kojoj nema samoće: ta njegova lula koja jedino »diše« u podrumu »Vizanta« jeste ovaj »ivanjski kres«, ova mala treperava svetlost magijske inverzije nepoželjnog *ovde* u idealno *tamo,* prigušena svetlost neke smirenosti u doživljaju jedinstva koje je *i bajkovito i mitsko* i koje, zbog toga, — u ovoj senzaciji oslobođenosti od kontrapunkta *ovde — tamo,* — kao da navešćuje, u dva-tri maha, obnovu mitotvorstva, ali tu obnovu ipak ne ostvaruje.[35]

Tu ne nože, ni u čemu, da bude ostvarenja jer može samo da se snatri, i u snatrenju da se ćuti; to je *punoća koja ne govori,* punoća koja ne traži reči nego samo »zlatni smešak«. To je *dozrelost* kao ova sveizmirenost što ne govori nego se samo smeši; to je osmehivanje u kome se rastaču protivurečnosti, ali u kome se rastaču i reči. Tu jedva ima jezika jer jedva ima protivurečja. To je *bistrina,* kao u »bistrim jesenjim danima« (koji su dani ove dozrelosti),[36] bistrina koja kroz sve prodire, ali

[35] »Miruje, večer, / pun, zlatan mjesec vrh tamnog brda visi. / mi, ko mjesečeva braća, bludimo kroz polja, / naša se povorka belasa ispod tihog granja. / — / Preko širokih poljana naša povorka ide, / s dugačkim oruđem na ramenima; / mi smo svećenici u tihim noćima. / Smiraj i počinak sijemo poljima. / — / Bijela povorka korača kroz tišinu . . . « *(Baštovani);* »Veče, veče. / Ko crven božji trak / Drum se crveni / I trne u meni / Ko krvav zrak. / — / Uzrele njive rumeno zore, / Siktavi šum u klasju zvoni: / O, znaš li da nam godine zore? / O, znaš li da nam godine zore? / Ponesi u kuću snopove zrele! / Tako nam očinski grobovi zbore. / — / Ti drumom hodiš, / Zreo snop nosiš, / U kosi vijenac crvenih svjetova. / U dom mi ponesi zreo snop, draga, / Dokle još želje u tebi gore! / Proći će doba i vrelih snova. / Vrijeme je, vrijeme, snopovi zore. / Tako nam očinski grobovi zbore. / — / Veče, veče. / Ko crven božiji trak / drum se crveni / i trne u meni / ko krvav zrak« *(Pjesma dozrelih).*

[36] »O, bistri jesenji dani, / Odozgo sa svijetlih palata / Osmijeh me vaš mami, / O, bistri jesenji dani! / — / Naš grad je zreo akvarel / pun plavih, zlatnih boja. / Pralja je majka moja, / A ja s pločnika deran / Bos ulicama pjevam. / — /

blago, bez otpora; ni stvari ni druga bića, u ovoj bistrini, usred snatrenja Huminog, nemaju snagu otpora: tu i materiji kao da je oduzet otpor, a Hamza Humo kao da je dostizao, u ovakvim trenucima, nešto slično njegovome Rabu slikaru kome se »jednog dana učinilo (. . .) da gleda kroz ljude i da može da prođe kroz svaki zgusnuti predmet«,[37] preobražavajući se u nekakvoga *impresionističkog akvarelistu* koji piše pesmu vrhunski blagim i mirnim potezima, bez grča, kao da nikada (i to bukvalno nikada: ni jednog jedinog časa) nije upoznao grčeve ekspresionizma: grčeve duha i jezika »jezive igre svetla i sene«, ali od koga, zbog toga, *u jeziku jedva da ostaje nekoga traga.* To je ovo »snatrenje« što ćuti, ova idealnost sveizmirenosti koja ostaje nepomirljiva sa jezikom i sa izrazom i onda kada govori, koja *izmiče* jeziku onako kako izmiče protivurečnosti, idealnost koja je vanjezička jer je vanprotivurečna, jer nema tvorački otpor materije. Tu se jezik razvejava onako kako se razvejava materijalnost, tu je jezik slab onako kako je slab otpor materije (otpor »stvari« i bića stvarnosti«), ili kako odsustvuje protivurečje *ovde — tamo.* U idealističko-utopijskim inverzijama Humin otpor *ovde* je odviše slab: ako je Humin jezik bez metaforičke gustine i bez ritmičkog intenziteta (tako da je, najčešće, prigušeno-pripovedajući, zahvaćen narativnošću što jedva odoleva prozi), to je stoga što nikada ne dolazi do stvarnog protivurečja *ovde — tamo.* Banalnost Humina, kad god se javi (a ona nije retka), jeste banalnost idealno-vanprotivurečnog: *banalnost dženeta,* ili banalnost *»čudotvorca«* koji se, snagom sanjarije, oteo od materije ali i od jezika, nošen željom da bude »Petar čudotvorac ribar« koji se više ne seća Hamze Hume:

Hteo bih biti Petar, čudotvorac ribar,
da lovim iz vode čuda i rođene želje,
da s njima dočekujem blage, petlove zore

(Želje, iz 1922). To je želja koja, u najvećoj osporenosti (u »Vizantu«), stvarnost pretvara u »vodu«, a duh u kome se ona

O, bistri jesenji dani, / Na svemu vaš zlatni osmijeh titra: / Na prozorskim oknima / Skrivenim u granju / Na zastavicama auta hitra, / — / Na liticama što blenu u vrevu danju, / Na kosama gospe s drugoga kata, / Na piljarice šatoru bijelu, / Na katedrali, kupoli zlata. / . . . / O, bistri jesenji dani« *(Akvarel).*

[37] *Slučaj Raba slikara, izd. Grupa sarajevskih književnika,* knjiga šesta, Sarajevo, 1930.

raspaljuje u ovoga »čudotvorca ribara« koji tu lovi »svoje rođene želje«, bez njenog otpora. (Nije li, i ovde, voda simbol maksimalno umanjenog otpora materije?) Ali, ta »čuda« i »želje« koje se love u *vodi,* na ovome najnižem nivou materijalnosti, ne mogu se *reći:* to je apsolutnost koja je nedosežno-neizgovorljiva jer je vanmaterijalna, apsolutna idealnost, bez jezika, što se rađa tamo gde je život »spleten u gramzljivi čvor«, idealnost koju rađa *pamrav* u »zapletenoj svakidašnjici« kao »besmislici«, pamrav koji pokreće »bujicu osjećanja spremnih da svakoga časa kao razularena ergela vjetrovito i usplahireno jurnu u bezdan«.[38]

To je smirenost Humina: ova idealnost što se otela od stvarnosti, ali u čijoj dubini je očajanje zbog stvarnosti, i *bezdan* u koji posvećuje to očajavanje: neka tihost, na površini, gotovo neko iščezavanje, ali u duhu iz kojeg svakoga časa može da provali stihija jarosnog očajanja. I to je *sevdalijstvo* njegovo: ta apsolutna čežnja koja se rađa u doživljaju apsolutne besmislice, to idealno *tamo* kao apsolutna negacija ovoga *ovde,* ali *tamo* koje, i dok posvećuje u časove smirenosti, nezadrživo vodi u bezdan jer je nepomirljivo sa ma kojim *ovde,* jer je *tamo* koje nikada neće biti ostvareno zato što je apsolutna negacija svakoga *ovde, tamo koje neprestano izmiče,* bacajući u omamu (ili „omaglicu"), u kojoj i lica drugih bića i stvari gube svoju koherenciju, postaju nadstvarno nematerijalni, antiteza ma kakvoj materijalnosti, odbijanje svake materijalizacije. To je *tamo* idealnosti za koju nema predmeta, nema lica ni stvari koji bi mogli da budu njena »forma«, — to je ljubav za koju nema jezika i koja ne podržava nagon govorenja (ili nagon pisanja). Ona ne ide *ka* reči, nego *od* reči: osnovni pokret njen jeste pokret

[38] » . . . pliva kroz tu vrtoglavu omaglicu, i sva ona *zapletena svakidašnjica* iščezava pod njim i pada kao zaborav negdje dolje po uzbrujalom gradu i nestaje u mlakom i od mirisa pijanom proljetnom sutonu. Poslije ta zapletena svakidašnjica opet odnekud izbije kao neka teška besmislica koja mu odnosi život negdje u otužnu provaliju vremena, pa ga spopadne teška čama i bol za minulim danima, koji su samo u prošlosti tako lijepi i privlačni . . . Šta je imanje? Šta je kuća, žena i djeca? To je u ovom času samo jedan do krvi bolan i grčevit zagrljaj koji ga drži u životu i ravnoteži da ne odleti, da se ne pusti niz bujicu svojih osjećanja, koja sad tinjaju u njemu i koja su spremna da svakoga časa kao razularena ergela vjetrovito i usplahireno jurnu u bezdan. A taj bezdan ne zna se ni gdje je, ni u čemu je. Njega je probudio u Adem-agi onaj zloslutni pamrav, i začas pootvarao sve mračne konake njegove duše, koji, eto sad, počinju da zjaju nekim prohtjevima, pa ni on sam sebe ne može da prepozna« *(Pamrav; Pripovetke).*

omamljivanja, uranjanja u sanjariju u kojoj se ćuti, u kojoj se rastače i reč ali i sâm instinkt govora. Omama je nedeljiva. To je izmaglica sanjarije. Sve šturo, što se nikada neće razviti, kao i sve prozno što se nikada neće raspevati u jeziku stihova Hamze Hume, jeste od ove čežnje: to je siromaštvo izraza sanjarije (u čežnji) koja nije samo neizreciva nego je i ravnodušna prema izricanju.

Hamza Humo prihvata stare simbole i reči sveta sevdalinke u svojoj čežnji za svetom sevdaha, ali isključivo zahvaljujući upravo ovoj ravnodušnosti prema izrazu (ravnodušnosti u koju posvećuje svest da za njegovu želju nema predmeta): one su za njega više *pretekst za sanjariju* u kojoj će, ritmovima prigušenim, i monotonim, ali nezadrživo, sve da iščezne, svaki svet, pa i sâm svet i subjekt sevdaha, nego što treba nešto da kažu i, time, *spasu* od gubljenja. Kada Humo zatekne sebe kako pevuši (u nekoj krčmi na periferiji Sarajeva): »Sadih almu nasred at-mejdana, / gledah dragu devet godin' dana«,[39] koga on to vidi? Taj Humo nije samo neko ko čezne za prošlim, u nepovrat izgubljenim svetom *alme* i *at-mejdana* usred novog Sarajeva »u kom besno mlati džez-band pa sevdalinku, kao preplašenu devojku, goni u periferijske mahale«,[40] nego i onaj koji, kroz tu čežnju, ali u svesti o njenoj neostvarljivosti (nemogućnosti), ide do čežnje za nemogućnim, nadstvarnim: *alma* i *at-mejdan* zbog toga nisu tu samo simboli sveta sevdaha, nego kao da postaju (a sve ostajući u značenjskoj sferi ono što jesu) i neprozirni, u duboku iracionalnost zagnjureni simboli idealno-nemogućnog; oni kao da teže da postanu simboli ove vansimboličke, i neizrecive, apsolutnosti, neke idealnosti koja, kroz svest o svojoj nedosežnosti, rađa žudnju za nedosežnim, odbijajući sve dosežno ali, zato, i sve što se može reći, i koja ne traži od reči da je izraze nego samo da je podstaknu.

Alma i *at-mejdan* ne znače za Humu samo almu i at-mejdan nego »znače« i van-značenjsko apsolutno, kao nedosežno: oni se ispunjavaju iracionalnošću apsolutnog koja ne prodire u sloj značenja i, čak, njega odbija; govor je tu prividan govor onako kako je simbolički sistem prividan: sistem koji je ostao bez svoje stvarnosti (sistem koji je *preživeo* tu stvarnost) i koji »znači«

[39] *Sevdisanje i uzdisanje Sarajeva, Politika,* 6—9. januar 1929; v. *Sabrana djela,* knj. IV.

[40] U istom tekstu.

neoznačljivo nad-stvarno. Neka fantomalnost kao da prodire u sve, a pre svega u sâm instinkt govora: ona čini govor tuđim, onako kako čini tuđim svaki nagon za ostvarenjem, za objektivacijom, ili svako deljenje sa drugim: subjekt ovoga prividnog govora prividnih simbola, zahvaćen iracionalnošću koja, skrivena ispod značenjskog sloja jezika, odbija svako značenje, jeste u suštini vanjezičan (neizreciv) onako kako je vandruštven: »u slatkom bolu vječite čežnje, davanja samoga sebe i prosipanja prenabrekle snage«,[41] on tone u magłu neizrecivog, u iracionalnost čežnje koja je večita jer odbija ma kakvu materijalizaciju i oseća sebe kao »vrelo zemaljsko«, i zbog toga odbija da govori ili da piše: »Neka pišu oni koji slušaju, jer je to njihovo. Oni koji rađaju, oni ne pišu, jer su oni vrelo zemaljsko«.[42] Ali, to što se ovde »rađa« ostaje nedeljivo: to je onaj *grč* (ili grcaj) u pevaču koji peva almu nasred at-mejdana u svetu u kome je džez-band proterao sevdalinku u periferijske mahale, grč, i grcaj, u neizrecivosti govorom simbola koji su ostali bez stvarnosti, i koji je prividan govor ili govor na samoj svojoj periferiji, a »vrelo zemaljsko« tu je »noć (...) široka kao zagrljaj opojne propasti«:[43] to je *ljubav za propast na koju upućuje ljubav za nedosežno,* odbijanje ma koje stvarnosti i ma kojega govora. »Zagrljaj opojne propasti« koji je, svakako, i zagrljaj sa osnovnim subjektom sevdaha, iz istorije proteranim muslimanskim feudalcem pod čijom senkom Humo je, između ostalog, napisao: »Ima časova kad mi se čini da bih želeo da propadnem s njime zajedno i da umrem neznatan i bez ropca kao muha, jer tako i oni umiru. — I ničim ne mogu da se zavaram. Ni umjetnošću, ni bogatstvom, ni velikim idejama, ni religijom. Kao da još u meni cvili majčino mlijeko za onim davnim danima«,[44] zbog čega je bio oglašen za »izrazitog pjesnika muslimanskog feudalizma«,[45]

[41] U pripoveci *Sevdalijina ljubav,* iz 1925; u više zbirki pripovedaka, prvi put u zbirci *Pod žrvnjem vremena, Sarajevo,* 1928; v. *Sabrana djela,* knj. II.

[42] *Hadžijin mač,* iz 1935. (V. u zbirci *Ljubav na periferiji, Plava knjiga,* I kolo, II knjiga, *Galerija naprednih pisaca,* Beograd, 1936; takođe i u drugim zbirkama pripovedaka; v. *Sabrana djela,* knj. II).

[43] *Sevdisanje i uzdisanje Sarajeva*

[44] U pripoveci *Đaurin* (u zbirci *Pod žrvnjem vremena).*

[45] Rizo Ramić, *Hamza Humo, pjesnik muslimanskog feudalizma; Život i rad,* 1939, XXVIII, 16—18. — Po Ramiću, »Humo se nije razvio u pjesnika koji pjesmu doživljava kao unutarnju, duhovnu senzaciju« u prvome redu zato što je izdanak »muslimanskog feudalizma«, a taj »naš muslimanski feudalizam, orijentalno-bosanski, patrijarhalan i zaostao, ne postavlja i ne poznaje nikakve

za pesnika koji je »diplomirao u Beogradu za ‚jedinog', ‚izrazitog', ‚pravog' ‚Muslimana-Srbina — pjesnika', iako nesrpski i nejunački kuka za oduzetim begovatima u sav glas: — Avaj, nane, tužna nane /. . . / o sve, sve nam / oduzeše!«[46] Ali, »zagrljaj opojne propasti« jeste i zagrljaj apsolutnog koje je nađeno upravo u ovoj propasti i koje je neodvojivo od nje, kao ono što se »nalazi« u progonstvu iz stvarnosti, tako da *želja za propašću postaje duševna tehnika želje za apsolutnim,* i tako da ». . . žalba (sevdalije) za davno minulim danima koje on nije nikada ni vidio, ali koji su tu, u pjesmi, ljepši od svih na svijetu«,[47] jeste, u stvari, *dozivanje apsolutnog,* i tako da je »zagrljaj opojne propasti« i zagrljaj sa nedosežno-neizrecivim: grč i grcaj koji ne stiže (i čak i ne želi da stigne) do reči, nego ostaje negde ispod nje, — onako kako čežnja za nedosežnim, i sama nedosežnost,

probleme kulturne, filosofske i umjetničke u evropskom smislu. (. . .) Glavni i isključivi cilj muslimanskih feudalaca bio je: dobro živeti, uživati i biti dostojan predstavnik svoje riterske ratničke klase. Otuda je kod njih sve što izravno služi fizičkim i čulnim zadovoljstvima i uživanjima, odomaćeno i bogato razvijeno. (. . .) Riječ kao simbol i ekvivalent, osoben i umjetnički, bogatih unutarnjih sadržaja i proživljavanja, u muslimanskoj feudalnoj stvarnosti nije bila obretena. Nju i feudalni pisci doživljavaju prvenstveno nagonski, čulno kao izražavača osobnih, neposrednih mehaničkih podražaja i utisaka iz vanjskog svijeta. I Humovo stvaranje karakterišu te crte. (. . .) Humo još uspjeva da o begovatu i jednom vidu života pod njim, napiše svoju labuđu najljepšu pjesmu *(Grozdanin kikot,* lirski roman), u kojoj kao potomak starih agalara natenane oživljava ljetni bezbrižni i raspusni život na jednom čardaku. Da ne bi prikazao pravi život muslimanskih feudalaca na seoskim čardacima, on mu, kao i sebi, valjda nesvesno, daje drugi hrišćanski dekor. (. . .) Što je ranije bio nespoznani i njemi govor klasnog instinkta, ubrzo postaje svjesna i jasna spoznaja: H. ožaljuje propadanje m. feudalca.«

[46] Hasan Kikić, *Hercegovački pjesnici; Književnik,* 1930, III, 9. — Stihovi koje Kikić navodi su iz pesme *Dužnici.* (Osim toga, Kikić misli da Hamza Humo »producira neku vrstu poezije koja dječake i djevojčice u pubertetskim godinama seksualno nadražuje. Nepotreban dodatak pikantnog Branka. Ili: želja da se dopadne nezrelim internatkinjama, što se krsti književničkom nesavjesnošću, hohštaplerstvom, donžuanštinom. Stilom pored vremenski prijašnjeg Krkleca i Tartaglie nimalo nov, a metaforom nimalo svjež. (. . .) Jezično bogat, s literarnim sluhom, s izvjesnom kulturom i talentom, ali nedisciplinovan i bez autokritike što već znači jednu neuklonivu prosječnost. Ogledao se je i kao lirik i kao sevdalija, ogledao se i u socijalnim temama i motivima — i kao pjesnik i kao pripovjedač i kao romanopisac, ali je uvijek do sada podbacio. Upadno podbacio. Ima pisaca koji cijelog svog literarnog života ne dođu do sebe, ne nađu se, ne napipaju slabinu svog talenta. Ja Hamzu Huma svrstavam među njih.«)

[47] *Sevdalijina ljubav*

ostaje ispod simbola *alme* i *at-mejdana* (ili đerđefa, zvekira, ata), — kao neko treperenje ili duboko unutrašnje strujanje, kao neki preverbalni poetski impuls, koji se nesumnjivo oseća u Huminim stihovima čežnje, ali koji, međutim, kao da je neprestano zadržavan na samom pragu verbalnosti. To je, zaista, »mnogo, a ništa«,[48] *neka duša bez reči,* možda i neko bogatstvo čežnje ali iza koje ostaje ubogost reči (kao ubogost periferijske mahale): ako, posle susreta sa Huminim stihovima, ostaje samo bolećivi treptaj u duši, tako da je, uistinu, mogućno reći da u njima nema »ništa drugo do jednog života čiji senzibilitet nikada nije prešao u riječi tako da bi vrijedio više no opća ‚tankoćutnost' i ‚uzdrhtalost' Hamze Hume«,[49] taj *senzibilitet koji nije prešao u reči jeste senzibilitet sevdalijskog boema Hamze Hume* koji, i kada govori, odvaja se od reči, i u čijem tekstu, zbog toga, i ostaje jedino zračenje »tankoćutnosti« i »uzdrhtalosti«.

To je razilaženje poetskog i jezika: sama ta »tankoćutnost« i »uzdrhtalost« jesu manifestacije ovog razilaženja. Humo je hteo upravo tu »uzdrhtalost«, taj grcaj i grč neizraženog u izrazu, nedosegnutog u dosegnutom. On je slutio u njima »zagrljaj opojne propasti«, i predavao im se onako kako je hteo da ta propast bude »opojna«, da bude »zagrljaj«. Zbog toga ovaj grcaj i grč nikada nisu većeg intenziteta: sukob neizraženog (nedosežnog) i samog »izraza« (sukob idealnog i jezika) jeste minimalne snage; ta snaga je tek tolika koliko je potrebno da bi se osetila ova »uzdrhtalost« (taj slabi odjek maksimalno umanjenog protivrečja stvarno — idealno). Sve konvencionalno, koje je neumitnost ove »uzdrhtalosti« umanjenog protivurečja, jeste i njena funkcija jer je funkcija autorepresije, želje u samopotiskivanju.

[48] Vjeran Zuppa, *Mnogo, a ništa. Hamza Humo, Izabrane pjesme; Telegram,* Zagreb, 28. mart 1969.

[49] Vjeran Zuppa, *Lirika i navika. Zapisci o poeziji i još koječemu (1968—1970),* bibl. *Razlog,* 36, izd. *Razlog,* Zagreb, 1970, str. 79. — Zuppa u potpunosti odbacuje Humu kao pesnika: »čitajući ovu Huminu knjigu izabranih pjesama, (. . .) ne nalazim u njoj poezije, nego samo onih odbljesaka metafora, sklopova i jezgara, koji pokazuju da je neko ‚poetsko biće' pred nama, vidim, naime, u tome onu liričnost koju imaju u sebi i mnogi koji se, međutim, nikada nisu odlučili da je pišu u poeziju«; ili: »U poeziji Hamze Hume ne nalazim ništa što bi riječ kritičara pokrenulo prema nekom novom problemu, a niti prema revalorizaciji nekog starog, ne čujem emociju dovoljno snažnu, ne čitam riječ drugačiju od onih predložaka iz kojih je i nastala. (. . .) To što je Hamza Humo napisao (. . .) možda i ima neki značaj, ali ga iz ovih svojih kritičkih okvira na žalost ne znam pronaći, a niti uvažiti.«

Preuzimanje simbola sveta sevdaha, bez i najmanje korekcije (bez i najslabijeg njihovog iskušavanjima simboličkim iskustvom aktuelnog sveta, onoga u kome Humo »sevdiše«), zbog toga je, takođe, sredstvo ovoga lirizma prigušenosti i potisnutosti; to je *čežnja: susret želje i smrti,* ali i susret želje i neizrecivosti u biću koje je utoliko više osuđeno da govori »uzdrhtalošću« ukoliko je neporečnije zatvoreno u bezizlazni svet, ali i u bezizlazni simbolički sistem, kao u sistem koji je ostao s onu stranu kretanja, koji je preživeo stvarnost u kojoj je stvoren, i koji je zbog toga ispunjen avetinjskom svetlošću:

Draga, blijedi zora.
Čuj, konj rže u avliji.
Put je dalek.
U ciku zore čujem smrtni lelek

(Nemir); ili (u pesmi *Nekad):*

Jasmini cvetaju i bašte listaju.
Prolaze behari.
O, bijelo ruho moje djevojačko,
Što truneš pusto u staroj sehari!

Humo, svakako, hoće ove simbole zato što su oni simboli sveta sevdaha; ali, on ih hoće (nagonski) zbog njihove sposobnosti da, ovako avetinjski, bez stvarnosti, beznadno preživeli, učine jezik što je mogućno »tišim«, da ga zadrže u maksimalno mogućnoj potisnutosti. Tamo gde je sevdalija »sve je probuđena želja u tišini«:[50] i u dahu Hamze Hume to je sevdalijstvo ne samo na ravni simboličkog značenja nego i u samom stavu prema jeziku, u stavu koji zahteva što tiši (čak jedva čujan) jezik, koji traži neku prozračnost reči, u svojoj zaverenosti nedosežnom kao samoj beskrajnosti. Jezik Humin, u ovakvim trenucima, doveden je do na sami rub nemosti: on se jedva oseća. To su kratke rečenice, koje brzo prođu, ne ostavljajući dubljeg traga, rečenice koje kao da *minu horizontima* njegove pesme. Sve je svedeno jer je dovršeno. znano unapred, i sve je, u tome znanju, prigušeno. Lirizam se gradi na ovoj prigušeno-šaputavoj (i prigušeno-zagrcnutoj) svedenosti usred znanoga sveta (kao usred sveta koji je zatvoren u ovo konačno samo-znanje), i iz koje zrači *smirenost u*

[50] *Pamrav*

ubogosti: zora bledi, konj rže (u avliji), put je dalek; to su proste, nerazuđene, rečenice (koje se i ne mogu razuditi onako kako i erotska želja ovde ne može da se razudi, ili kako je *nerazuđena mašta):* pisanje ovakvih rečenica svodi se tu na neku vrstu sećanja na ono što je odavno utvrđeno: ono se sastoji samo u kombinacijama elemenata, a pre svega nosećih simbola: zora — konj — put. Poetsko je u tim kombinacijama gotovih elemenata i završenih asocijacija; ono zavisi pre svega od njihovog raspoređivanja. Pitanje rasporeda (kompozicije) tu je ne samo osnovno nego, gotovo, *i jedino* pitanje zbog toga što pesnik dolazi posle simboličkog (i jezičkog) stvaranja. Gde je gotov simbolički sistem, tu je, kao u ovakvim Huminim pesmama čežnje, u potpunosti prigušeno simboličko-jezičko stvaranje: tu je i jezička volja skrušeno-pogružena, onako kako je skrušen ovaj subjekt uronjen beznadno u svest da za njega izlazak i put ne postoje. On je nepomirljiv s putem: nema puta zato što nema individualnog (koji je samo tamo gde je put kao kretanje između datog i ne-datog). To je čežnja bez nade, *devojačka* čežnja koja pesmu ovoga pesnika Pana u letnje podne pretvara *u đerđef* muslimanske devojke iz feudalnog doba: u najboljem slučaju to je *relativno nov raspored starih elemenata simboličkog sistema sveta koji se našao izvan kretanja,* izvan »puta« (istorije), sveta koji je konačno utelovljen u simbolički sistem (koji više nije simbolički tvorački): »U ciku zore čujem smrtni lelek«. To je, ovde, slutnja smrti, »smrtni lelek« na rastanku, ali i lelek duše zatvorene u ovaj simbolički sistem (»Put je dalek«), lelek koji nikada neće provaliti zidove tog sistema. To je zarobljena duša, ili duša kao ukobljena da nikada ne dođe do svoje stvarnosti: tu nema kretanja između simboličkog i stvarnog. To je duša koja trune u simbolima izvan stvarnosti kao »ruho devojačko« u staroj sehari: nikada se simboli njeni neće *pokrenuti:* nikada oni neće da se nađu, u Huminoj pesmi, usred iskušenja stvarnosti: ni jednoga jedinoga trenutka neće se oni sresti sa simbolima Huminog vremena, u »Vizantu«.[51] *Kob nedosežnog* vlada tiranski; ona određuje i reč i ritam Hamze Hume. Humine ritmičke sposobnosti, u stihu, veoma su male; ova svest o neostvarljivo-nedosežnom sasvim ih umanjuje: erotski grč, koji je ritam ovoga pesnika u nekoliko njegovih *panskih* trenutaka ekspresionistički

[51] To je razlog posebno naglašene *dekorativnosti* u Huminoj lirici (i poetskoj prozi). Nesumnjivo, ova dekorativnost ima u sebi i nečega tipično istočnjačkog. Ali ona je, u svojoj osnovi, pre svega delo van-egzistencijalnosti gotovog simboličkog sistema: to je dekorativnost koja Huminu pesmu (posebno onu u stihu) ponekada uistinu približava *đerđefu* zatvorene muslimanske devojke, u kome je Humo video »dekorativno vezenu sevdalinku«, »pesmu bez reči«; simbolički krug ove zatvorene duše jeste zatvoren (»Za razliku od veza širokih narodnih slojeva, naročito nemuslimanskih, koji odišu svežinom poljskog cveća i njegovih prirodnih šara, muslimanske vezilje (. . .) priklanjale su se više istočnjačkom ukusu i njegovom bleštavom sjaju. (. . .) Pored cvetova, drveća i lišća, motivi njihovog veza najčešće su stilizovane ptice, džamije i šedrvani. Materijal je uglavnom tanki svileni bez i zlato«, — *Istočnjački naglasak u folkloru bosanskohercegovačkih muslimana, Politika,* 2. novembra 1940; *Sabrana djela,* knj. VI). Kao i u tom đerđefu, i u Huminoj pesmi, na trenutak, dekorativni sjaj strogo svedenog simboličkog sistema (koji se neprestano ponavlja: behari, šedrvani, džamije i njihova minareta, kumre) nosi u sebi mrak van-egzistencijalnog i, zato, izvesnu duboko potisnutu unutrašnju dramatičnost. Ali, najčešće, to je simbol koji je za Humu poetičan po sebi, i to upravo zato što je van-egzistencijalan i, u toj svojoj van-egzistencijalnosti, *idealan;* on oduzima ovoj dekorativnosti njenu unutrašnju dramatiku, pretvarajući je u cilj po sebi i približavajući Humin Istok formalizovanom i zašećerenom Istoku sa turističkih razglednica: »O bijela Fâtîmo, zašto se skrivaš / Pod vinovu lozu u avliji vašoj? / I Boga sam zaboravio zbog očiju tvojih. / O zašto se skrivaš / Pod vinovu lozu u avliju vašoj, / Kad ezan učim sa tanke minare? / — / Cio naš grad posut je minaretima / Ko bijelim pjesmama bogu. / O lijepa Fâtîmo. / U suton plav kad zatrepere zvijezde / I svjetla prospu se gradom. / U svete ramazanske noći, / Sa tankog minareta i kada ezan učim / Mislim na tvoje oči« *(Grešni mujezin).* To je Istok koji *pokazuje* svoje istočnjaštvo, jedna naglašena stilizacija, gotovo nekakva *pretrpanost* standardnim simbolima i bojama Istoka, želja da se postigne što neposredniji i što jači utisak istočnjačkog. Zbog toga i u autentičnim trenucima Humina lirika kao da mora da se *otima* od ove predumišljajno-egzotičke stilizacije, kao u pesmi *Nemir* (inače jednoj od nesumnjivo najznačajnijih pesama Huminih), u kojoj se lirizam čežnje i prigušenoga očajanja, u samoći, otima od predumišljajno »egzotično« stilizovane dekorativnosti prva dva stiha: »U zelen ćup / Svakog jutra bacam po kamičak«. da bi, — preko stihova pisanih pod senkom banalnosti (»I tako brojim dane, iščekujem tebe, / O dragi, tugo moja ranjena«), — uspeo da sebe dosegne na samom kraju završnih stihova: »Vrisnem iz sna ko preplašena ptica: / — Ko kuca zvekirom na vrata! / — O nijé niko, niko. / To moje srce bije / I dolje u aharu zveči / Lanac našeg ata.«

Poezija Humina uvek je ugrožena ovom dekorativnom stilizacijom (»Suzama zalevam đerđef, / A katmer i jasmini venu u avliji našoj«, — u istoj pesmi *Nemir;* ili, u pesmi *Čekanje:* »Sred tihe noći srebrne mjesec stoji, / Bijeli jasmini venu u avliji vašoj / . . . / U mjesec se dižu minareta / Ko bijele požudne ruke«). Ovaj dekorativno-pospoljašnjeni Istok utoliko je fatalniji ukoliko je manja mogućnost Humina da orijentalsko-mediteransko, idealno svoje *tamo,* živi u *ovde* stvarne svoje egzistencije. (Umesto aktivno-dinamičkog protivurečja *ovde-tamo,* to je ponekada i najbanalnije poređenje, po formuli »ovde (. . .) a tamo«: »O, kako tužno miriše zova, / na stara, zapuštena podseća te groblja, / na mirne, niskih krovova, mahale / i male ograđene baštice. / — / *A ovde,* ona je ukras parkova, / s parfemom dama i proletnjim toaletama«, — *Zova;* »O, kako li opojno miriše / *tamo* daleki behar u baštama našim / i medeni šafran po bregovima! / *A ovde:* život težak i tuđ; / lancem sam vezan za svakidašnjicu

sinkopirao, ovde je, u ovoj beskrajnoj čežnji sevdalinke koja je anti-Pan jer je anti-ostvarenje, duboko potisnut, a sa njime je potisnut i ekspresionizam: prigušeni ritam, na granici proze i poezije, jeste »smrtni lelek« u saznanju nedosežnog, ali kome se

bedno«, — *Pismo;* »U daljini juri huka željezničkih kotača, / Preko lančanog mosta / Ona je paklena njiska crvenih ložača / . . . / *A ovdje* — / U bolesnoj tišini gradskog parka / Ona je samo sjećanje, / . . . / O, kako bih želeo *tamo* putovati daleko na jug« — *Voz za jug).*

To je posebno došlo do izražaja u Huminoj zbirci *Sa ploča istočnih* (Beograd, 1925). Pokušavajući da gleda, kasnije, »film« svoga života, Humo je pisao: »Te su sve ploče napisane u kafani *Moskva,* u očekivanju ko će da plati bijelu kafu koju sam ja već bio popio. Tako se to onda praktikovalo. Forma i sadržaj tih pjesama sasvim su spontani i samonikli. Meni samom nije jasno kako su one nastale« (u tekstu *Moj film).* Međutim, ove pesme u prozi delo su Huminog podražavanja osnovnom obliku, tonu i misli orijentalne poezije i filosofije. Ako se Humo ovde, nesumnjivo, približio »orijentu starozavjetne beduinsko-nomadske legende, sa karakteristikama uspokojenog kazivanja žestina i žudnji, sa elementarnim divljenjem prema ženi kao u *Pjesmi nad pjesmama«,* tako da tu »ima nešto iskustveno mirno, kao navod starenika i pouka vijekova u ovoj lirici« (dr Muhsin Rizvić, *Prenapregnuta čulnost kao opsesija izraza; Sabrana djela Hamze Hume,* knj. I), sve to »iskustveno mirno« duguje sebe pre svega Huminom podražavanju stilu ovakve lirike Istoka. (A takođe, izgleda, — kao što to dr Rizvić ističe, — i njegovoga nastojanja da se inspiriše poezijom svojih zemljaka pisanom na orijentalnim jezicima, — v. o toj poeziji Humin članak *Veličina istočnog Parnasa, Sabrana djela,* knj. VI; prvi put objavljeno u spomenici *Gajret, 1903—1928,* uredio Hamza Humo, u Sarajevu, 1928.) To podražavanje nastaje, i ovde, totalnim apstrahovanjem svega neposredno-stvarnog u Huminoj egzistenciji. Nema u zbirci pesama u prozi *S ploča istočnih* ni jednoga jedinog trenutka u kome bi se norme tog stila (njegova simbolika i njegova sintaksa, njegova boja i njegov zvuk) našle u *preseku* sa živom Huminom egzistencijom. Otuda tu, — u ovom, inače, možda najizrazitijem nastojanju Huminom da se neposredno ostvari kao pesnik »istočnog Parnasa«, — sve je demonstracija opšteg mesta ovoga stila, njegove misli i njegove strukture, tako da je i misao tu neka vrsta *atributa* tog stila.

Humo je, očigledno, u ovome svom čitanju »sa ploča istočnih« za kafanskim stolom *Moskve,* pokušavao da demonstrira ono što će, kasnije, povodom njegove proze *Slučaj Raba slikara,* V. Živojinović da označi kao »izrazito istočnjačku naklonost spekulaciji višeg reda, spekulaciji ne samo tankoj nego i izrađenoj«, ali tako da se nađu »misaonost i lirizam, udruženi na jednom poslu«, zbog čega »apstraktna misao dobija konkretnu odecu, prelazi iz apstrakcije u lirizam i sliku, i tek tu dobija svoje puno jasno značenje« (*Slučaj Raba slikara; Misao,* 1931, XXXV, 1—2). Ima više primera takvog napora: »Dok vodu zahvatah iz zdenca, priđe mi Hanara i reče: / ‚I neka znadeš, Amra, oni koji nose sunce u sebi krv su na očima onih koje nose mrak'« *(Riječi na česmi);* »Juče me susrete Hanara i reče mi u prolazu: / — Nije misao koplje da joj sagledaš metu. A ni ljubav rijeka da joj u dno uroniš. I znaj, Amra, da je radost podijeljena između svjetla i boje, jer i jedno i drugo su oči prirode« (*Hanarin pogled);* »Dana jednoga kada se u mrežu uhvati mnogo riba, Hanara odvoji četiri pokrupnije i izdvoji ih u stranu. A ostale, jednu po jednu, puštaše natrag u vodu, radujući se veselju njihovu.

ne dozvoljava da se preobrazi u »krik ploti«:[52] poetsko je, kao i samo biće, isključivo zvuk strune što se, odavno, prekinula na

‚Kažem ti, Amra, — reče mi Hanara, — da je život onih koji se znanjem približuju djeci. Jer misli velike teret su ništavni na leđima ljudskim, i ti ljudi ne znaju gdje da odlože breme svoje'« *(Hajamanta).* Međutim, to nije put od misli do njene »konkretne odeće«, nego je to *misao kao funkcija ove »odeće«:* ma koliko da tu ima *osnovnoga* Hume, taj Humo ne uspeva tu da misli nego, umesto njega, kao da misli ova »odeća.«

To je najizrazitije, možda, u pesmi u prozi *Hajamanta:* ». . . — Ko li je ovaj stranac veličanstveni? Oči su mu bistre kao Fezarah jezero — govorahu. / A kad pade noć, hram se uzdiže u tmini i čovjek u bijelu izide iz sjenke njegove i reče mi: / — Ti si čovjek Mira. Reci mi ko si i odakle dolaziš. / — Ja sam Hajamanta, čovjek života, odgovorih mu. Noge sam izranio putujući za ljepotom, a slika joj je nedostižna kao zraka sunčana pri zalasku. / A čovjek uvijen u bijelo samo se osmjehnu i nestade ga u sumraku kao priviđenja na grobovima zapuštenim. / — Ko li je taj čovjek što mu sanjamo oči u snovima vrelim i od čije nam blizine drhte noge? — pitahu se djevojke. (. . .) A ja često mišljah na jednu od njih, na Merđez djevojku. (. . .) A ja joj pjevah: / — Merđez, lijepa si kao zamisao velika. Lijepa si kao čežnja za hladovitim baštama hinajskim. Merđez, pogledaj me i u srcu će ti se roditi radost vječita. / — Ni svirka svirača iz Manasa nije ravna hodu tvom, o Merđez! I sitan se šljunak raduje stopama tvojim — pjevah joj tiho i milovah joj grudi. / I požuda mi rastijaše slijepo kao ubice krv nabujala, sve dok mi jednog dana Neznanac onaj ne metnu ruku na rame i oči ne okrenu u dušu ljepoti. / — I slušaj me, Hanara, — završi Hajamanta — ljepota postoji samo jedna i ljudi vide samo sjenu njezinu kao što vide i tijelo čovjeka — a ne vide dušu njegovu. / — A ona, ljepota, nema ni mjesta, ni početka, ni kraja. Ona je vječno u svemu i na mjestu svakom« (*Hajamanta).* — Osnovni Humin doživljaj i osnovna njegova misao su u ovoj pesmi u prozi: *sevdalija* Hamza Humo je u toj žudnji za lepotom, taj koji je »izranjavio« noge za njom i u kome je ona raspaljivala »požudu slijepo kao ubice krv nabujala« utoliko više što ostavlja od sebe samo »sjenu« (jer »nema ni mjesta, ni početka, ni kraja«), jer odnosi u bezdan sopstvene beskonačnosti. Pa ipak, ta *istina Humina teško pati od stilizacije:* ako je to neko nedostižno *tamo* idealnosti, ono je ovde zatvoreno u norme osnovnog stila orijentalne misli i filosofije; ono što Humo ovde nalazi, to je pre svega ta norma, taj obrazac: samo varijacija među bezbrojnim varijacijama, ali koja neodoljivo podseća na *pastiširanje.* I forma *parabole i alegorije,* sa zaključkom u poenti, i mozaička struktura proze iskidane na pasuse između kojih je praznina i koji, najčešće, počinju primitivnim »A« ili »I« (i »Jer«), što neodoljivo upućuje na *biblijske sintaksičke forme,* moćno vladaju Humom: to je stilistički obrazac kome se on podvrgava (». . . I sitan se šljunak raduje stopama tvojim«), *obrazac koji misli neuporedivo više nego Hamza Humo.* Tu se Humo prepušta ovom obrascu, pokušava da pokrete sopstvenog duha saobrazi njegovim pokretima, kao plivač koji, odričući se svakoga *svog* pokreta, prepušta se da ga reka nosi, ali svest o ovome obrascu ostaje nepotkupljiva: tu ne dolazi do lakoće spontanosti nego ostaje uvek znatna mera usiljenosti.

[52] *Krik ploti* — naslov pesme (u zbirci *Grad rima i ritmova);* kasnije, u prvom Huminom izboru (*Izabrane pjesme,* izd. *Svjetlost,* Sarajevo, 1954), — a takođe i u drugom, koji je nešto preinačena verzija ovoga izbora iz 1968. — *Krik ploti* je i naslov ciklusa erotskih pesama.

šargiji, i što se čuje još jedino u sećanju; to je zvuk iz neke tamne prošlosti u koju je sklonjeno ovo biće zore bez svanuća (biće izvan puta).

Humo je prikazivao stihom sebe, u stilu boemske mitologije lutanja (između dvadesetih i dvadeset i petih godina veka):

Ja, Hamza Humo, kovač vjetrova, sanja
I sijač u vječnost proćerdanih dana,
Jurišam na stvarnost,
Prelazim bojišta,
Iskrivih koplja, izlomih štita,
Srce mi raste ko mesnat cvijet
. . .
I cijelu noć ja jezdim tako
Kao vilenjak, ko vitez luda,
Dok oluj prašti, urlaju čuda
I pak'o užasom svijetom bježi,

Zora se nasmiješi na vršku dana:
— Gle, Hamza Humo kraj druma leži!

(Vihor). Međutim, on nije bio »dugih drumova brat« i »kovač vjetrova«, onako kako nije »jurišao na stvarnost« nego je stvarnost pokušavao *da ignoriše,* bilo kao pesnik idealnosti koja bi imala da se kaže neposredno, sama sobom (koja nije posredovana stvarnošću, i u protivrečju sa njom), bilo kao pesnik pod opsesijom neostvarljivog koja ga je zadržavala izvan stvarnosti i izvan stvarnog govora (kao kretanja od datog ka ne-datom). Otuda je njemu ostajala tuđa nova poezija epohe, a u prvom redu Rastko Petrović, najveći putnik ove pezije, pesnik kome se on divio ali koji ga je odbijao upravo kao duh putovanja ili kao duh u kome se sukobljavaju svetovi i njihovi sistemi. Ako je njegovo sevdalijstvo (u stihu) završilo kao *»orijentalska«, pseudo-egzotično stilizovana varijanta intimizma građanskog (i malograđanskog) Ja utonulog u sebe,* Ja »uzdrhtalosti« koja se ostvaruje posredstvom pregaranja sopstvene želje, izvan pokušaja njenog ostvarenja i, zbog toga, u ostajanju *ispod* simbola mrtve stvarnosti (*ispod jezika),* bez i najslabijeg ukrštanja ovih simbola sa simbolima sopstvene žive stvarnosti (»Vizanta«), to je bilo samo zato što je on odbijao onaj »nečuven kontrast s Hajduk Veljka na neke kraljeve špiritusa pa na Bečkerečki kvas, s kvasa na

Tambukt u krvi«, u *Putniku* Rastka Petrovića, onaj »nesravnjivi kontrast« u vrtoglavom prelasku sa »elementarnog u prirodi« na kinematograf.[53] On je tvrdio da je to, kod Rastka Petrovića, samo nekakav »dadaistički profani kalambur«, ali ta tvrdnja je, očigledno, samo maska iza koje se krio strah od »nesravnjivog kontrasta«, od onoga što izmiče »merilu« i »zdravom razumu« (pa čak i »simetriji«), onoga što je *»bez mere«,* kao neka stihija bezmernosti što izbija upravo u trenucima ovakvoga »nesravnjivog kontrasta«, ovih sudara svetova, epoha i simboličkih sistema, ova nemogućnost »sravnjivanja« kao utvrđivanja u *jednome* simboličkom sistemu, u njegovim *merama.* Rastko Petrović pričinjavao mu se »kao čovek koga su lišili žlezde meračice pa raste na sve strane bez mere, bez simetrije, buja kao platan. To može da bude impozantno, ali takav je čovek *nenormalan, čudan i smešan«.*[54]

Međutim, ko je taj »nenormalan, čudan i smešan« čovek koga su »lišili žlezde meračice««, ako ne čovek zanosa ali (zbog toga) i sâm subjekt sevdaha? Hamza Humo nije se kao pesnik *predavao* sevdahu. On je slutio, bolje no iko drugi, da sevdah, kao »čežnja za nečim što niko nikada nije dostigao«,[55] ne završava u šaputanju nego da vodi, neumitno, u sukob sa svetom i da je jemstvo »nesravnjivog kontrasta«. On, koji je znao da džez-band izgoni sevdalinku u periferijske mahale, nije u stihu pokušavao da živi to znanje jer je to znanje »nesravnjivog kontrasta« i stihije bezmernosti, ili znanje *»nenormalnosti«;* on je *morao* da zna (u svome iskustvu čežnje za idealnim) da stihovi u *Putniku: »Sve to brodi. / Ko će poludeti prvi«* nisu nikakav dadaistički trik nego odjek najistinskijeg, najdubljeg iskustva ovoga »nesravnjivog kontrasta«. Tamo gde »sve brodi« jeste pretnja »nesravnjivog kontrasta« ili razaranja i samorazaranja: pretnja ludila.

Otuda sevdah, u njegovoj lirici, završava kao varijanta intimističke lirike sa stranica časopisa *Misao;* ali otuda je i ovaj sevdalija, protivurečno sopstvenom pesničkom pozvanju, i završio svoj kratki vek pesnika optužbama sevdalinke. Niko, u poeziji do 1941, nije bio tako vezan za sevdalinku kao Hamza Humo; i, istovremeno, niko nije podvrgao sevdalinku takvoj

[53] U prikazu zbirke *Otkrovenje* Rastka Petrovica, *Narod,* 1923, III, 19; v. *Sabrana djela,* knj. VI.

[54] U istom članku.

[55] *Pamrav*

kritici kao on. Ta protivurečnost zajemčena je njegovim protivurečnim stavom prema sevdahu: upućen na njega željom »za nečim nemogućnim, abnormalnim«, ovaj pesnik se i bojao sevdaha upravo zbog te »abnormalnosti« u koju on posvećuje: »Sevdalinku volim, ali je se i bojim u isto vreme. (. . .) Osećam u njoj snažan vrtlog koji nosi u propast. Osećam ludo i besciljno trganje sebe. Za čim? Za nečim nemogućnim, abnormalnim, od čega treba da se kloni svaki trezven čovek«.[56] Njegova kritika sevdalinke jeste, u stvari, isto što i kritika Rastka Petrovića: kritika ove želje »za nemogućnim, abnormalnim«, kritika koju izriče »trezven čovek«, a njegov razlaz sa sevdahom jeste, u stvari, razlaz sa poezijom žudnje za apsolutnim.[57]

[56] *Zgrada na ruševinama*, roman, izd. *Knjižare Radomira Ćukovića*, Beograd, 1939; v. *Sabrana djela*, knj. IV, str. 36.

[57] To je, u stvari, konačan Humin razlaz sa osnovnim duhom poezije epohe. Poslednji njegov pokušaj da se saobrazi tom duhu, proza *Slučaj Raba slikara*, ovo nesumnjivo potvrđuje. Ta proza koja je imala svoj zametak u odlomku *Iz jednog dnevnika*, objavljenom u *Misli*, 1. septembra 1920, III, 18, očigledno nije bila »samo pokušaj da se iskoči iz sopstvenog kruga, nego i polazna tačka za nova, mnogo interesantnija i istančanija umetnička stvaranja« (*Eli Finci, Život i rad*, 1930, VI, 31), ali ona je ostala kao nešto sasvim posebno, po strani i od dotadašnjeg i od potonjeg Huminog proznog dela, i po temi i po stilu. Posvećena umetniku i njegovoj žudnji za savršenstvom koja vodi udvajanju ličnosti i samoubistvu, ona predstavlja pokušaj prikaza psihičkih procesa koji se tu razvijaju i u kojima se prepliću i stapaju u nerazrešivo jedinstvo stvarnost i fantazmagorije, realnost i halucinacije. (Put Raba slikara jeste ». . . put intenziviranja unutarnjeg života do mere koja remeti životnu ravnotežu«, put koji »vodi, razume se, ne samo ekscentričnosti i čudnjaštvu, već i sve jačoj otcepljenosti od onoga što mi obično zovemo životom. On sa neminovnošću vodi kidanju kontakta sa svakidašnjicom, sa takozvanom zdravom normalom. (. . .) A krajnje intenziviranje svih duhovnih snaga na misaoni doživljaj, na buktanje unutarnjeg osvetljenja, vodi, — kao i svaki poremećaj organske ravnoteže — u svom završnom činu fizičkom samouništenju«, — V. Živojinovic, u navođenom članku).

Pa ipak, u ovom *umetniku*, koji je za čas izveo Humu iz uobičajenog sveta njegove proze, mogu da se naslute dodirne tačke sa duhom sevdaha. Ideje da je čežnja *bezdana* jer je jedina sreća, jer za nju nema materijalizacije (». . . u čežnji je sreća, zato je bezdanu stvoriše«), da je cilj, zbog toga, neostvarljiv (»A ako cilja ima, kad bi ga dosegli, nastao bi vječiti umor«), i da je zbog toga sve u putu i ritmu (»Put je naša sreća, ritam je naš cilj«), nesumnjivo su osnovne ideje modernizma posle prvog svetskog rata, ali u njima je i sevdah, onako kako ga je Humo prikazao u svojim pripovetkama u člancima. Ideal »besformnog« (»Mi stremimo, da se tako izrazim, ka besformnom. Mi tražimo formu osjećanja današnjeg čovjeka, koji je prevazišao prirodu. Zato treba da stvoriš djelo van nekad uobičajene forme i da nam daš čisto osjećanje«) jeste ideal apstrakcije, koji je Humo morao otkriti u vreme svoga posvećivanja u ekspresionizam, ali to »besformno« jeste i neumitnost bezdane čežnje subjekta sevdaha za koji nema

Humina kritka sevdalinke raste kao korov na grobu Hume pesnika. Sevdalinka je »nešto potajno i razorno što vreba i zjapi u nama kao propao i opustošen život za čijom prošlošću grcamo u plaču i propadamo od neke neshvatljive želje i beskrajnosti. (. . .) Nešto vam ustane u grudima toplom bujicom, *obuzme vas zanos i vi niste više svoji*«.[58] Zato je njena »snaga često puta fatalna sa svojim razornim dejstvom po društvo u kome se ona ugnezdila i iz kojeg se lako ne iseljava. Njeno delovanje, u socijalnom pogledu, pokazuje u većini slučajeva iste razorne osobine kao i elementarnost njene unutarnje snage. Njen vreli puls pali ljude, tera ih omamljivanjima, ruši im ognjišta, zameće krovove«.[59] Sevdalinka, čiji »melanholični ton zaječi često snagom i varijacijom arapske sure«,[60] nosi sobom stihiju iracionalne negacije. Ta stihija jeste neumitnost melanholije za nedosežnim, u koju ona posvećuje. Humo je, međutim, hteo da zadrži melanholiju na samom pragu destrukcije. On je objašnjavao sevdalinku njenim poreklom: sevdalinka je »snažna i razorna« zato što ne vuče lozu »samo iz pitome slavenske duše. (. . .) Slavenska bolećiva melanholija ovde nosi duh bogumilske Bosne, duh naših neprohodnih planina i ćudljivih reka, meša se sa neshvatljivom i mračnom melanholijom Azije«.[61] Ali, ovo tumačenje sevdalinke »Azijom« isto je što i Humin pokušaj da sevdalinku oglasi za »dete feudalnog sistema«: to je izraz njegovog nastojanja da »zatvori« destruktivnost sevdalinke u Aziju ili u prošlost.[62] Očito, on je *hteo melanholiju bez »Azije«*,

objekta i koji, zato, napušta svaki objekt ili uvek gleda kroz drugog (apstrahuje ga), kao i Rab slikar kome se »jednog dana učinilo (. . .) da gleda kroz ljude i da može da prođe kroz svaki zgusnuti predmet«, on koji je ostavio sve »za svojim leđima« (». . . On je bio slobodan kao mjesečar. Društvo ga počelo da prezire jer ono nije bilo slobodno. Rab je ostavio sve za svojim leđima«). Humo je samoubistvo shizoidno rascepljenog Raba slikara oglasio, poslednjim rečenicama ove proze, kao let »prema zvijezdama«, ali ne može biti sumnje da je to bio zaista poslednji njegov, i uzaludan, pokušaj mirenja sa zanosom za apsolutnim, koji vodi u bezdan (u ludilo).

[58] *Sevdalinke, Reč i slika*, 1927, br. 1; v. *Sabrana djela*, knj. VI.

[59] Isto.

[60] Isto.

[61] *Sevdalinka na rubu dvaju društvenih sistema, Pravda*, 6—9. januar 1934; *Sabrana djela*, knj. VI.

[62] »Sevdalinka je dete feudalnog sistema, pevana najčešće od samih feudalaca, u doba kad su oni bezbrižno živeli na račun tuđeg rada. Zato, u njoj nema bola sirotinjskog, nego sve odiše bolom za neshvatljivom čežnjom, koja se može da rodi samo kod materijalno obezbeđenog staleža. (. . .) Feudalnog sistema

neku »pitomu« melanholiju. Bio je sposoban, zato, da tvrdi kako zbog smrti sevdalinke ne treba žaliti,[63] ali, takođe, i kako je sevdalinka najveći tumač muslimanske duše ali samo da njen »sadržaj« treba uskladiti sa »novim okvirima«, a te »nove okvire« nameću »zahtjevi Zapada«.[64]

Nesumnjivo, njegovo ukazivanje na »zahtjeve Zapada« potpuno je u duhu *Gajretovog* građansko-liberalističkog prosvetiteljstva,[65] ali taj Zapad je, u najdubljem Huminom duševnom iskustvu, pre svega anti-zanos ili anti-sevdah, »trezvenost«, organizacija, »zdravi razum«, onako kako je za njega Istok zanos, ali i poezija: antiteza Zapad—Istok u duševnoj (i

je nestalo, zato je i sevdalinka umrla kao aktivna savremena tvorevina. Ona sada samo zvuči tugom za prošlošću u dušama onih čije živote mori i hvata u svoj kovitlac snažna prošlost« (*Sevdalinka na rubu dvaju društvenih sistema).*

[63] »Sevdalinke, kao aktuelne pesme, uskoro će nestati, a sve što prolazi zamjenjuje novo. I kao što ne treba žaliti za valovima koji su protekli, ne treba da se žali ni za pesmama koje su ispevane« (*Sevdalinka na rubu dvaju društvenih sistema).*

[64] Sevdalinka je »prestala da bude nova tvorevina, ali nije prestala da bude predstavnica duboko emotivnih osjećanja bosanko-hercegovačkih Muslimana, nije prestala da bude dokument njihovih kulturno-stvaralačkih mogucnosti u današnjici«. Sevdalinka je provalila granice »čisto bosansko-hercegovačkog kruga«, ona se »svuda pjeva«, »ona je, moglo bi se reći, u širokim slojevima našeg naroda glavni popularizator Muslimana«. To je, očigledno, korektura ideja iz članka *Sevdalinka na rubu dvaju društvenih sistema,* korektura iznuđena svešću o daljem dejstvovanju sevdalinke i pokušajem da se ona usaglasi sa zahtevima nove kulture koji su, za Humu, »zahtjevi Zapada«: »To sve traži samo novi okvir, jer stari je već preživeo i skoro nestao. (. . .) I ovdje su bosansko-hercegovački Muslimani, vođeni više mekotom sevdalinke negoli svješću o zahtjevima novog vremena, naišli na pravi put, zamjenjujući istočnjačku kulturu zapadnjačkom, zadržavajući kulturnu tekovinu iz prošlosti i dovodeći je u sklad sa zahtjevima Zapada. Ovim faktom, oni su postali, ili bolje reći na putu su da postanu, spona dviju kultura i njihovo izmirenje. Kao putokaz u ovom pravcu osnovano je društvo *Gajret* kroz koje se otpočela postepeno da vrši izmjena ovih okvira u strogom čuvanju dobrih strana tradicije i svima prijateljima *Gajreta* rezultati su poznati« (*Muslimani Bosne i Hercegovine posmatrani kroz sevdalinku, Gajret,* kalendar za 1937, Sarajevo, 1936; *Sabrana djela,* knj. VI).

[65] To je došlo do najpotpunijeg izraza u romanu *Zgrada na ruševinama:* »Hamza Humo je uočio i istakao ekonomsko propadanje muslimanskog svijeta i klasne sukobe unutar društvenih odnosa, ali je toj pojavi prišao s građansko-liberalističke platforme i ponudio rješenja iz okvira *Gajretove* društveno-nacionalne ideologije. (. . .) Ono što iz ovog romana izbija kao opšta ideologija jeste: da je spas bosanskog muslimanskog društva u apsolutnom usvajanju svih oblika evropske građanske kulture i civilizacije i u odlučnom i bespovratnom napuštanju istočnjačkog mentaliteta i načina života. Toj građanskoj civilizaciji u ovom djelu se, međutim, ne prilazi diferencijalno i kritički, nego se ističu samo njene

moralnoj) stvarnosti ovoga pesnika jeste samo pokušaj njegovog nastojanja da gajretovski ideološki artikuliše svoju sopstvenu razdrtost između apsolutne želje, koja posvećuje u zanos ali, kroz njega, i u sukob sa svetom, i »trezvenosti« koja se odriče od želje onako kako se odriče od ovoga sukoba. Zahtev za sintezom Istoka i Zapada izražavao je, najverovatnije, najprisniji ideal Humin, ideal rođen u ovoj razdrtosti njegovoj, i u nemirenju sa njom, ali Humo nije pokušao taj ideal da sledi onako kako nije mogao da se otvori pustolovini »nesravnjivog kontrasta« u koji on, van svake sumnje, posvećuje. Otuda se Humo, — još pre nego što je, tvrdeći da je »lirski izraz« nasleđe Istoka, prorokovao da će i taj »izraz« nestati u trijumfovanju »progresa«,[66] — odrekao poezije istovremeno kada se odrekao sanjarije o Istoku, i to i po ovim »zahtjevima Zapada« i po želji da se, nepomiren sa postojećim svetom, od sanjara preobrazi u realističkog pisca, i tako odazove na kritiku koja ga je pozivala »da se probudi«.[67] Sve što je pisao posle *Grozdaninog kikota,* u ovome svom buđenju, — i nalazeći, pri tome, najznačajnije stranice upravo kada se posvećivao motivu neumitne propasti subjekta i sveta sevdaha, — zahvaćeno je nezadrživim, i iz dana u dan sve očiglednijim, njegovim umiranjem kao pesnika.[68] Poezija njego-

spoljašnje manifestacije. Kritika Humina zastaje na tom stepenu i završava se, došavši u unutrašnju koliziju sa samim njegovim duhovno-emocionalnim i stvaralačkim bićem, koje se opijalo i zanosilo upravo tim orijentalnim aromama muslimanskog života i mentaliteta, dugujući im svoju vlastitu osobenu književno-umjetničku egzistenciju« (*Dr Muhsin Rizvić, Prenapregnuta čulnost kao opsesija izraza).*

[66] »Naš izraz u reči još je pretežno lirski. I to nam je (. . .) ostavio Istok i dosadašnji način života. Ali, on će se izgubiti u promenama načina života,. u promenama prilike. Jer mi i sada sa sigurnošcu možemo da konstatujemo jedno, a to je da je, pored svih zapreka koje su mu se stavljale na put, naš progres neosporan« (*Mi, Bosna i naš izraz u reči, Gajret,* kalendar za 1940, Sarajevo, 1939; *Sabrana djela,* knj. VI).

[67] »Neka se Hamza Humo probudi, pa neka se osvrne po Hercegovini, i po sabraći, pa, po orijentalski, sa rukama na prsima, neka smerno a istinito kaže šta je video« (Milan Bogdanovic, *Idilizam u našoj literaturi, Politika,* 5. septembar 1932; v. u Bogdanovićevoj knjizi *Stari i novi,* knj. III izd. *Prosveta.* Beograd, 1949).

[68] Proza koju je napisao u želji »da se probudi«, od romana *Zgrada na ruševinama* (napisanog 1933), preko novela kao što je *Ljubav na periferiji* (iz 1936), do romana *Adem Ćabrić* (izd. *Svjetlost,* Sarajevo, 1949), jeste veliki pad pisca *Grozdaninog kikota.* Isti je pad surovo očigledan i u poeziji: do 1941. to su samo retke, i rutinske, varijacije već rečenog, a od 1945. to je degradacija poezije na stihovanje. Muslimanska devojka, iz negdašnjih njegovih pesama čežnje i

va deli sudbinu njegovoga Istoka i Zapada i sunca u »crnom Vizantu«: to je sanjarija o večitom letu Erosa usred jesenske »trezvenosti«, grč i grcaj koji ne dolaze do reči.

čekanja, oglašava ovde svoje buđenje, ali s onu stranu poezije: »Nekada sam i ja na đerđefu vezla / . . . / Zaboravljena, u konacim' tihim, / Venula sam sama, bez ropca, bez glasa, / Sv'jet je za me bio knjiga nečitana. / I tako mnogo prođe glupih dana, / Dok gradom ne zagrmi / Pjesma partizana. / Danas sam i ja izišla u svijet / I čitam tu knjigu raširenih zjena. / Puna sam života, drugarstva i snage, / Hoću da budem dio / Te bujice drage / Što hrli danima boljim, / Puna ljudske snage« (*Pismo usamljenoj drugarici*, u zbirci *Za Tita*, Sarajevo, 1945). Nema veće nade za poeziju ni u *Poemi o Mostaru* (izd. *Svjetlost*, Sarajevo, 1949), u kojoj se rutinsko variranje nekih starih motiva ranije Humine lirike (kao u odlomku *Enin odlazak)* bezuspešno pokušava da poveže sa stihovanjem političke parole dana »Napredna misao u Mostaru / Plodove nosi kao rodna grana, / Jer ona pušta duboko korijen / U samom kršu strmih strana, / Radnička klasa usadi tu misao / I omladina pođe za njom, / i Gojko, i Martin i Safet /. . . / Staljin budućnost svijeta piše«). (U kasnija izdanja svojih izabranih pesama Humo nije uneo ni jednu pesmu iz ovih knjiga).

Aleksandar Ilić

Pažnja istorijske svesti vratiće se Aleksandru Iliću, i to sigurno: on je slomljen, i izgubljen, ali ima u njegovom slomu odjeka čitavoga sveta u kome kao da je uz ogromne napore pokušavao da živi, bez izgleda da nađe spasa u svakojakim igrama svog natprosečno živog intelekta i svoje uobrazilje kojoj kao da je bilo suđeno da blesne samo na trenutak i da se zatim izgubi u jalovim konstrukcijama. Nosio je u sebi *muku egzistencije,* koja kao da mu se ni u najprostijim trenucima nije davala bez otpora, gotovo u nekakvom nepristajanju na njega, držeći ga uvek između rastrojstva i napregnutosti u kojoj je naslućivao metafore mogućne ali nedorečene, u grču kroz koji kao da se produžava njegova uzaludna volja da pretnju razdešenosti i neuravnoteženosti smiri, vezujući je rečenicama žednim velikog, sveobuhvatnog vizionarstva. Pokret autentične poezije prepliće se, u njegovim stihovima, — a takođe i u dramama, romanima, esejima, — sa pokretom mrklog mraka u kome prestaje um a rascvetavaju se duhovi groze i najprizemnije sujeverice.[1] On je

[1] Štampao je dve knjige stihova: *Bog Taj-Ta-To (Prva uvodna, prva polazna i početna poema iz jednog epa),* izd. *Francusko-srpska knjižara A. M. Popovića,* Beograd, 1930, i *Gresi Zlatousta, poeme,* Beograd, 1931, zatim romane *Gluvne čini,* izd. *Narodna knjižnica,* Beograd, 1930, i *Ciganski testament, roman nekih naravi,* Beograd, 1934, knjigu izabranih ogleda *Binski preobražaji (Mistika režije, Hamlet u fraku, Film kao nova umetnost, Balet),* Beograd, 1930, drame *Kajanje, drama u tri čina s predigrom,* Beograd, 1933, *Kabaret kod dve hemisfere, epopeja u pet činova s predigrom,* Beograd, (1933?), *Večiti mladoženja, starinska tragikomedija, po Jaši Ignjatoviću,* Beograd, (god?).

na mahove lucidan, ali osuđen na pometnju; nesumnjiv imperativ govora ali takođe i imperativ mraka, — *obasjanje i nesuvislost,* izvornost duha i gubljenje, traženje prave reči i strmoglavljivanje, istom rečenicom kojom je ona najavljena, u samoumižavajuće mistifikatorstvo. Njegovi stihovi i njegova proza (u romanu *Gluvne čini,* u prvome redu, ali i u esejima i kritikama) jesu nesvakodnevno obećanje ali i nesvakodnevan slom: među pesnicima koji su se pomeli i izgubili, uprkos svem svom pesničkom pozvanju, ovaj pesnik zauzima jedno od prvih mesta. On je sav izubijan. Čitanje njegovih tekstova, danas, jeste kao nekakvo malo predavanje buri: iz talasa nade (pa i povremenog ushićenja) u talas razočaranosti.

On je mistik, tražilac apsolutnog. Ako je gubio sebe u svakojakim mistifikacijama, ta gubljenja njegova su odande odakle su i naslućivanja njegove poezije: iz žudnje za dosezanjem apsolutnog, svuda i u svemu. Kao što je stihom hteo da dosegne samu životnu »suštinu«, koja mu se pričinjavala kao božanska, neporečna a nevidljiva, apsolutna istina, on je rečenicama svoje esejistike pokušavao da dosegne apsolutnu formulu duha i sveta. U žudnji za apsolutnošću utoliko dubljoj ukoliko mu se egzistencija teže davala, on se bezizlazno rastrzao između pesničke istine i intelektualne pometnje, pribegavajući svakojakim dosetkama i smicalicama u kojima, međutim, nije mogao da dođe ni do kakvog olakšanja, kao što ni u religijskim groznicama, kojima se predavao s očajanjem fanatika ranjenog skepsom, nije dolazio do sanjanog otkrovenja.

On je pesnik kroz koga su se oglasili nemiri duha moderne poezije, u poslednjim godinama prvog svetskog rata, i posle rata, ali i *religijski mističar* koji je verovao jedino u moć podvižništva, u žrtveni zanos. Teži je, oporiji i tvrđi na reči od ma kog drugog pesnika posle prvog rata, zgrčen, opkoljen sopstvenim mrakom, u sebe zazidan toliko da se osećao, neprestano, kao da je njegovo suštinsko Ja negde izvan njega (čak s drugu stranu ulice, kao što je poverovao u pariskoj svojoj, ratnoj epohi, — u Pariz je stigao, kao i većina drugih pesnika, preko Albanije, — u opisu jednog doživljaja, u noći, ispod crkve Sen-Silpis, u romanu *Gluvne čini,*[2] on je, u muci postojanja, i površan — i to feljtonistički (čak

[2] To je ona ista crkva pod čijim senkama će, nekoliko godina kasnije (1925), Milan Dedinac da se ukaže sebi »samotniji nego ikada«, pevajući svoje »molitve-kukumavke«, sa zlom strepnjom otkrivajući da je to »pesma uvek druga, a ista, ista, skoro nemušta, prosjačka, klanjalica jedna slepačka« (v. u

i svoga boga uspevao je ne jednom da pretvori u element feljtonske stilistike), — ali i uzdrman negde u samom svom korenu, sanjao nekakvo religijsko-mističko »obretenije«, koje je pokušavao stihom da dozove, stižući do na same granice nesaopštljivosti, brkajući se u sintaksi sveta i sebe samog, a ne samo jezika, u patetičnoj nebulozi u kojoj ništa ne može da dođe do svog neposredno-smislenijeg izražaja. On je mesečar, somnambul: jezgro njegove poezije, koja je ostala između korica dve tanke zbirke pesama *(Bog Taj-Ta-To* i *Gresi Zlatousta),* jeste *iracionalno,* ali u dosledno sačuvanoj sintaksičkoj formi, tako da je to uvek sintaksa prividna, čak svojevrsna sintaksa praznine. Iracionalnost je »suština«, apsolutnost koja je neizgovorljiva, ali koja se upoznaje žudnjom za izgovaranjem: po osnovnom opredeljenju svog duha, ovaj pesnik nije iracionalist već jedan nesavladljivi, od sebe samoga neželjeni i apsolutni racionalist koji, želeći da »kaže« (i gotovo stihom, kao rukom, da dodirne) apsolutnost, »suštinu«, pada nezadrživo u iracionalnost, osuđen na pometnje i duševne i jezičke muke. Kada on muca, po modelima mitologije hrišćanstva, o svome *krstu,* taj njegov krst čine instinkt govora (totalnog poimanja, kazivanja: apsolutnog racionalizma) i ova neiskaziva jer apsolutna »suština« koja protivureči svakom izrazu i svakoj racionalnosti. Okrenut, žudnjom za religijskom apsolutnošću, u kojoj je tražio spasenje, protiv svakog racionalizma, — sve do anatemisanja renesanse koju je optuživao za svakojaka nepočinstva a između ostalog i za prvi svetski rat,[3] — on ostaje neizlečivi racionalist koji otkriva vanrazumsko upravo naporom apsolutnog progovaranja razuma, tako da njegova pesma, — uvek kao razbijena, i daleko od toga da bude »napisana« (a ne samo »lepa«), — jeste pesma *somnambulizma* na krstu razumsko-vanrazumsko, i tako da se

Dedinčevoj knjizi izabranih pesama *Poziv na putovanje,* Beograd, 1965). Tako, na vrata očajanja M. Dedinca i Aleksandra Ilića, pariska crkva S. Silpis ulazi u intimnu mitologiju srpskih pesnika posle prvog svetskog rata.

[3] »Svetski rat došao je kao posledica kulture zasnovane na Renesansi, bazama (?) današnjih protivnika novog; na Renesansi koja je dala Hamleta, a koju je devetnaesti vek pesimizmom, skepsom i racionalizmom — jedinim saznanjima današnje kritike — umrtvio.

I danas su ‚stari' u suštini dekadentni potomci surogatske Renesanse i Klasike, sa nekoliko malokrvnih doza Romantizma, kao idealizma i skepse. Oni su još živi potomci civilizacije i kulture koju je Svetski rat uništio.

I na tim ruševinama javlja se haotično i konvulzivno i krvavo novi svet Kolektivizma, koji guši jedinke i savesti, a za ‚sreću svih i svakog' — po teoriji.

on sâm, po ovome ukrštanju racionalizma, koji bi u sve da pronikne, i misticizma »gluvnih čini« koji ga je opsedao u časovima njegovoga otkrića nesaopštljivog, pričinjava upravo kao nekakav duh *rane renesanse,* koji je vampirski preživeo sopstvenu epohu da bi, — u doba džez-benda, Kandinskog, šimi-cipela i nemog filma — goreo između tekstova Platona i Aristotela i teološki stilizovanog srednjovekovnog mađijanja. U Parizu, posle Albanije, on je otkrivao modernu umetnost kroz špenglerovske ideje o »propasti Zapada«, kroz Fužitin atelje, o kome je pisao u romanu (autobiografskom?) *Gluvne čini,* kroz san o spasonosnom Istoku budizma i morfijuma, pristajući na tu umetnost i literaturu isključivo utoliko ukoliko je ona obećavala slom racionalizma (»Zapada«) i otkrovenje iracionalne (vanpojamne, »nevidljive«) suštine. Jedan od prvih, i na mahove najlucidnijih, tumača duha nove umetnosti (pozorišta, — posebno režije, literature i, sasvim uzgredno, i više metaforički, slikarstva), on je ostajao tražilac *mirakula,* i to srednjovekovnog,[4] i zbog toga se oduševljavao filmom koji mu se pričinjavao da je, za mase novoga doba, ono što je bio mirakul za srednjovekovnog čoveka, — očito spreman, do poslednje rečenice koju je ostavio iza sebe, da ponovi kako je »umetnost (. . .) beskrajno talasanje forme — koju možemo diskutovati, jer je vidimo — i talasanje onih životnih suština u nama, koje osećamo i nosimo kao istine, ali ih ne vidimo«, i pozivajući se pri tome na savremene fizičare koji »smatraju da su fizički fenomeni van fizičkog«.[5] Ovo nije bila

Ali novi i moderne savesti pate i od novog Kolektivizma, koji guši individualnosti, i od kraha individualnosti Renesanse, koje tragediju o Hamletu tumače i završavaju kolektivnim ubijanjima« *(Hamlet u Iraku; Binski preobražaji).*

[4] Na taj način ga je opsedao i film: »Sa svojim cirkuskim, akrobatskim ‚senzacionim', ‚šlagerskim', film daje širokim gledalačkim masama, u novom obliku, ono što je pružao puku Srednji vek, sa žonglerima, turnirima, mirakulima i vašarskim predstavama. Svi ti srednjovekovni igrokazi, pantomime, trke, borbe, danas se vide na platnu u drugom obliku. Mirakul je u doba svoje imao svoju mistiku i ekstazu, a slika na filmu ima za široke mase svoju mistiku slike, i mesto ekstaze senzaciju. Jer slika je uvek nešto tajanstveno a ekstaza senzualna za narodni duh. (. . .) Današnji čovek pripada dobu sporta, tehnike i ekonomije, koje imaju isto tako svoju mističnu stranu kao i mirakuli u Srednjem veku. I taj i takav čovek nije denaturisan racionalizmom i cerebralnošću, već je sav u vizuelnosti primitivca deformisanog ultramodernim velegradskim životom« *(Film kao nova umetnost; Binski preobražaji).*

[5] U napisu *Baletna umetnost,* prvi put objavljenom u časopisu *Misao,* 1922, VIII, 52; v. u knjizi *Binski preobražaji.*

samo jedna od dosetki njegovog intelektualizma u kome ima nečega tipično samoučki megalomanskog po želji da se, jednom rečenicom kao alhemičarski sveobuhvatnom jednačinom, obuhvati sama suština najsloženijih sadržaja sveta i duha: ostaće istina njegove najavljene pa izgubljene, neprestano obećavane ali i stalno uskraćivane poezije, da je nastajala u ovom naporu Ilićevom, punom očajanja i konfuznosti, da progleda u te nevidljive »životne suštine«, i da je jezgro kome se ustremljuje njegov razlomljeni, istrzani, *slepi i gluvi* stih, takav nekakav »fizički fenomen van fizičkog« ili »talasanje životnih suština«.

Misticizam njegov jeste misticizam »suštine« koja izmiče formi (izrazu, jeziku), — zbog čega on i pokušava da ga predstavi sebi kao nekakvo *»talasanje«:* ono što se ne smiruje u jasno datim granicama forme (predstave, ideje), — ili misticizam ovoga »fizičkog fenomena van fizičkog«: misticizam koji vodi u neumitni sukob sa fizičkim kao nesuštastvenim ili prividnim, ali koji, *upravo zato,* sve *fizičko čini još »fizičkijim«,* težim i nepokretnijim nego kod onih koji ne teže (ili bar ne teže ovako grozničavo-očajnički) apsolutnoj »suštini«. Reč mu je »kamenosrdna« (po njegovome sopstvenom izrazu), odbojna prema vezivanju s drugim rečima u rečenicu, lišena gotovo svake izrazitije pokretljivosti, a pogotovo one koju je modernizam, posle prvog svetskog rata, bio tražio i, — u najvišim i najčistijim svojim trenucima, — nesumnjivo nalazio, ali ta odbojnost njegove reči prema jedinstvu muzičke fraze rečenice i stiha (odbojnost koja stih pretvara u mucanje a, na mahove, Ilića u sasvim nespretnog stihotvorca), *crno zrači* nekakvim prokletstvom čiju egzistencijalnu izvornost (veću no kod mnogih drugih »napisanih« pesnika istog vremena) ne umanjuje ni Ilićevo pribegavanje crkveno-slovenskom slogu liturgije iz kojeg se oseća miris tamjana, voska i smrti, u paroksističkoj (i sado-mazohističkoj) žudnji za samokažnjavanjem. »Obretenija«, o kojima je on sanjao patetično, stilizujući ih teološki (a najčešće na intelektualnoj ravni polupismenog bogomoljca), imala bi da budu, idealno, obretenija iz fizičkog u van-fizičko kao suštinsko, odnosno iz onoga što je samo element razbijene celine u celinu koja je, međutim, vanpojamna: obretenija iz pojamnog u van-pojamno. Ekstaza njegova imala bi da bude ekstaza oslobođenja kroz stradanje, — razbijanje, rasturanje — »fizičkog« (vidljivo-pojamnog), — ekstaza »u tajni crne padavice«, »u mraku gde se sve mracima menja«, ona koju je on hteo kada je pozivao: »Plaštajmo svoje zračne plaštanice«:

Slabosti! . . . Polipi! . . . Šakali! . . . Bdenja! . . .
Beskrajne svite idiota boni,
Nežni morfinista, večno bez zrenja,
Zelenih zena sani mesečari —
Svi mi u tajni crne padavice.
U mraku gde se sve mracima menja
Plaštajmo svoje zračne plaštanice
Dugama pesme, bleskom paunova
Pera, zlatom i srmom što se krasi
Beskrajem duha praiskonskih sfera
I dignimo se kao letilice —
Ubojna vojska mračna Lucifera.

U patetici ovoga »preobraznog leta«, rečju lomljivom kao staklo u rukama savršene nespretnosti (ali staklo išarano neveštim crtežima i bojama kao kod seoskih molera koji istim potezom mołuju firme za kafane i berberske radnje i ikone za polupismene, uplašene duše), on se predavao vrtoglavicama »polipa«, »šakala«, ovih beskrajnih svita »idiota boni(h)«, »nežni(h) morfinista«,[6] paunovim perima i praiskonskim sferama u kojima jezde »letilice« Lucifera. Tu negde, u ovoj pometnji, sve je kao u »tajni crne padavice«, a vizije bi imale da doslute vizionarstvo iskušenika, onoga što doziva svoju izgubljenu, rajski čistu, dušu, kao »svetu vladičicu«,[7] ali koji je ne doziva onako kako poziv »Plaštajmo svoje zračne plaštanice« ne može da dozove nikakav mir, nikakvo *ispunjenje,* ni *otkrovenje,* nikakvo »obretenije«.

Sve je grč u sudaru slike sa slikom, i reči sa rečju; to je stalno nasrtanje racionalnosti na vanracionalno, i uvek isto otkrivanje nemogućnosti izraza (kazivanja, jezika) za ono što je bitno, kao suština ili beskrajno o kome je ovaj pesnik mucao kao

[6] Ovo izbacivanje završnog *h,* po standardima svakodnevnog govora, u različitim gramatičkim oblicima (ovde u genitivu množine, ali mestimično i u predašnje-svršenom vremenu ili pogodbenom načinu: »ja bi« umesto »ja bih«), najdoslednije je unosio u poratnu poeziju Crnjanski, u čijoj pesmi je to element »ulice«, anarhističko-izazivačka privilegija pesnika-vojnika, otpuštenog kući, koji govor živoga sveta, u rasulu i patnjama, protivstavlja prkosno svakojakim akademijama, pa i akademiji gramatičkoj. Kod Aleksandra Ilića, ova odstupanja od gramatičke norme očito su u funkciji njegovog opsesivnog motiva nemogućnosti izraza, »bunila«, pa i izvesnog »primitivizma« koji će se tu, u njegovoj lirici, javiti.

[7] U knjizi *Gresi Zlatousta:* »O duša moja, nišča vladičice / U vranoj rizi s belom kamilavkom / Što suzne zvezde u kandila liješ«.

beskrajno *lepom* i beskrajno *velikom:* »Beskrajno lepo je u osećanju i slici beskonačnih suština. Beskrajno je veliko u kosmičkom prostoru i vaseljenski slobodnoj misli. Ali kako se ni jedno ni drugo ne može ostvariti, to je lirika uvek, i samo, na putu i u stremljenju. (. . .) *Ono što boli to oduševljava,* razočaruje i dovodi do očajanja (. . .) Ali kao što se sveopšte ne može obuhvatiti, tako se i zakon ne može pojmiti: beskraj se ne može obuhvatiti. Zato lirika nije zadovoljstvo. To je večno ispunjavanje bez ispunjenja«.[8] To je patnja. Ali ta patnja je mogućna, isto kao i *dinamizam* duha lirike (koji je A. Ilić, u svojim teorijskim gonetanjima, suprotstavljao *statici kritike),* zato što ima nagona ka ispunjenju (koje šta bi bilo drugo nego čista statičnost?). Poredeći kritiku i liriku,[9] on je tvrdio kako »kritika nema strasti, već potrebe, dok *lirika od zabluda stvara istine svojom strašću i sagorevanjem«,* tvrdeći, čak, kako je »kritika u buržoaskom zadovoljenju promena i razmena«, dok je pesma samoostvarenje »u vibraciji čula i muzičke slike svog Ja«: » . . . Lirika je zanos, kritika normalan čovek. Lirika se žrtvuje, kritika hoće da se zaštiti. (. . .) Lirika je Eros, kritika Etos. Erosu je kult lepota, Etosu korisnost«. Nesumnjivo, to je pokušaj oslobođenja od protivurečja istina — zabluda, odnosno od razuma: lirika je prevazilaženje rascepljenosti *istina — zabluda* isključivo zato što je sposobna da istinu stvori iz zablude, *zanosom, strašću, »sagorevanjem«.* Tamo gde kritika (a moglo bi se reći, uopštenije: analitički um, racionalnost) nailazi na protivurečnost koja se nikako ne može prevazići, lirika »sagorevanjem«, — »strašću«, — prevazilazi ovu protivurečnost: ona je sposobna da zabludu preobrazi u istinu. Međutim, to »sagorevanje« (ta »strast«) kojom se zabluda preobražava u istinu, nije ništa drugo nego *»sagorevanje« kojim se objektivno preobražava u subjektivno, — način kojim se racionalno nemogućno preobražava u iracionalno mogućno.* To je nemogućnost koja samo u »sagorevanju« patnjama ostrašćenog (iracionalizovanog) duha može da se preobrazi u mogućnost, *ali nikada konačno:* razum preživljava sva ova »sagorevanja«: on nije spaljen, nego se uvek iznova vraća. Zato što nema tog volšebno-mađioničarskog »sagorevanja« razuma, te svevlasne »strasti« kojom bi se nadigrao razum (on, koji

[8] U članku *Lirika i kritika* (s naznakom: Iz *Pokloništva Bogumila), Život i rad,* 1929, IV, 22.

[9] U istom članku *Lirika i kritika.*

postavlja pitanje o istini i zabludi, o pravom i ne-pravom), nema ni »ispunjenja« kao apsolutne istine, koja je prevazišla antinomiju istina — zabluda: lirika nije zato »ispunjenje« (ono kojega nema tamo gde je *rascepljenost* u razumu, kao rascepljenost između istinitog i lažnog), nego je »ispunjavanje bez ispunjenja«, ali koje podrazumeva žudnju za »ispunjenjem«, san o totalitetu. — Kada Ilić kaže, u predahu između dva stiha, »Lirika se žrtvuje«, to je samo izražajni nesporazum: ako njemu (bar u najistinitijim njegovim časovima) nije do lirike nego do spasenja u »suštini«, koja je mistički nadrazumski totalitet, jedinstvo iznad antinomije istina — zabluda, on ipak neće nikakvo žrtvovanje lirike nego *liriku žrtvenu,* liriku u žrtvenom zanosu, kojim bi se *intelekt* »žrtvovao«. Zanos bi imao da bude, dosledno mistički, žrtva intelekta, ali utoliko grozničavije željen ukoliko je otpor intelekta jači i trajniji. U duševnoj stvarnosti Ilićevoj, zanos ni jednog jedinog trenutka ne oslobađa od intelektualne groznice. Otud je zanos ovde samo *neuroza* koja se, u pometnji razuma protiv samog sebe pobunjenog, uzima za nadahnuće (i koja ga razara, onako kako razara mogućnost ma kakvog usredsređenja), i to utoliko više ukoliko je veća nada u *žrtveni* zanos: ukoliko se sam ovaj subjekt razdvojenosti (između idealnog i stvarnog) dublje oseća kao žrtva i ukoliko se sudbina žrtve pokušava da uzdigne do načela žrtvenog zanosa, u snu o religijsko-mističkom »obreteniju«. Uvek ima u ovome pesniku, koji, iz osećanja ne-pravosti (delimičnosti) sveta i sopstvenog duha, *srlja* u religijske sanjarije o »obreteniju« u sveobuhvatnu pravost (u potpunost), nešto kao obećanje da će suština biti »uhvaćena«, komadom olovke, na parčetu papira, ali sve završava u nemogućnosti da se ona kaže, i produbljavanjem nervne napetosti, u očajavanju zbog toga. Ostaje samo *forma* jezika, ali kojoj nije podarena moć da uhvati bilo kakvu stvar. To je nesreća jezika; to je bezjezičnost i očajavanje u njoj: to je *somnambulizam* koji, u govoru, posvećuje u *nebulozu,* ali u stalnoj svesti o tome, i u sve dubljem nezadovoljstvu koje, bacajući i u *jarost,* doziva samo-kažnjavanje, na način nedvosmisleno sado-mazohistički: žrtveni zanos (zanos ispaštanja) je tu sado-mazohizam religijskog pomračenja uma nadstvarnom svetlošću totalnosti. *Stvarna* ne-pravost bića (njegova potisnutost) vodi snu o dostizanju idealno-pravog, kao totalnog koje se doživljava kao bog koji poziva na »obretenije« iz postojećeg ne-pravog u nepostojeće *pravo,* ali žrtvovanjem svega postojećeg, ili sukobom ovoga pesnika sa samim sobom.

Aleksandar Ilić je upućivao sebe na zanos, ali stizao je samo u ovaj sukob sa samim sobom, u grozničava nezadovoljstva i mrzovoljnosti, ostajući samo pesnik jednog pometenog uma, jedne ranjene i *preneražene* intelektualnosti, ali ne i pesnik ispunjenog »obretenija«. Otuda on nije tražio samo spas od zanosa, kome se um njegov nije davao (i koji ga nije odvodio, »obretenijem«, u »suštinu«, nego ga je, — u ime te »suštine« i pod njenim slepim pogledom, — osuđivao na sve dublje i bezizlaznije zavade i sukobe sa sopstvenom svešću), već i od izrazito racionalističkih konstrukcija kojima se stvar nedosegnute suštine (neostvarenog mističkog blaženstva u dosegnutoj »suštini«) svodila na prostu *zamisao,* na ideju o njoj, čime se ta željena »suština« sve više udaljavala, ali čime je i poezija Ilićeva umesto misticizma dosezala samo do jednoga mučno stihovanog religijsko-mističkog programa: tada se poezija gubila u ovom stihovanju programa nadstavljenog njenoj autentičnoj pustolovini, i objavljujući se samo na mahove, i veoma posredno. Ilić je, u ovakvim časovima, pokušavao da vanrazumsku apsolutnost, dosledno religijski doživljenu kao suštinu (esenciju), samome sebi *predstavi* po merama svojevrsnog *teološkog eklekticizma.* Taj eklekticizam likuje razmetljivo u prvoj (i manje značajnoj) njegovoj knjizi pesama *Bog Taj-Ta-To.* To je intelektualno sasvim naivna konstrukcija, koja bi imala da bude nekakva sinteza budizma (Istoka) i hrišćanstva (Zapada), ali tako što se čitav budizam ili svodi na sasvim mutne *fonemske asocijacije,* na zvuk slogova samoga ovoga »boga«: Taj-Ta-To, ili na sanjariju o Budi i Lao Ceu (u Fužitinom ateljeu), u pokušaju ovog pesnika da dođe do literarne ekspresije fantastičnih vizija morfinomana. To je prvi put u srpskoj literaturi da se droga doziva kao izvor snova i fantastičnih vizija, ali ta fantastičnost, ma koliko da na mahove dolazi do izvesnog intenziteta, uvek je strogo ograničena predumišljajnošću, tako da je najčešće usiljena, izmozgana a ne izvorna, kao i sâm njegov bog Taj-Ta-To, ili glavni »junak« fantastičnih snova Ilićevih, nekakav *Severni Kralj,* koji će se javiti i u glavnome proznom Ilićevom delu, romanu *Gluvne čini,* ali i u njegovoj poeziji.[10] Bog Taj-Ta-To je bog ovoga teološkog

[10] Ovaj *Kralj Severnih sila* (ili *»Severni kralj«)* javlja se i u zbirci pesama *Bog Taj-Ta-To* i u romanu *Gluvne čini* u kome se pojavljuje u snu (koji predstavlja centralnu partiju knjige), navodno pod dejstvom morfijuma, u ateljeu Fužite, na kolenima neke tuberkulozne ruske aristokratkinje, Tamare (autora zbirke pesama *Pečalnoe vino).* Pre no što Fužitin atelje zahvati plamen, u

eklekticizma, koji bi imao, uglavnom (ako je moguće okom analitike prodreti kroz maglu Ilićeve konfuznosti), da se sastoji u sledećem: *Taj* je Taj-Ja, onaj koji tek sebe ima da nađe, i koji se zato okreće svom budućem otkrovenju; *Ta* je Ta-Ljubav, ili »duša« koja, opet, ne može tu biti ništa drugo nego »sveta

ambijentu boemskog sveta »izgubljene generacije«, u mirisu hlora, alkohola, droga, razularenog seksa, u prljavštini sveopšte nemoći, u ludilu, javlja se taj Severni Kralj. On je groteskan: muž kraljice Jolande, koja ne ustaje sa sofe i ne prestaje da puši (»njene debele obrve su urasle: znak da može da kune i urekne. Lice i kosa namazane su joj uljem kita«): ». . . u prsluku, i košulji nezakopčanoj oko vrata, posuvraćenih rukava, šetao je (. . .) oborene glave. Više je ličio na preduzimača nego na kralja. Mali, krupnih kostiju, ćelav, široka, debela lica, uskih i kosih očiju iznad rumenih jabučica, kao u opaljenog, jesenjeg, žutog grožđa«. On ima robove, koji su neka vrsta džinova što okreću ogroman točak sa osovinom Zemlje: on je u dosluhu sa Londonom, od koga prima, krišom, basnoslovne funte sterlinga. On izjavljuje glavnom junaku romana, Srbinu koji je preko Albanije stigao u Pariz, i koji svoju rđavu savest »ratnog zabušanta« (Ilićeva reč) pokušava da umiri morfijumom: »Moji su robovi premoreni. I dok se zemlja ne počne da okreće kao što treba, svetski rat neće prestati. Ja vam to garantujem«, na šta mu Ilićev junak odgovara: »Niste trgovac pa da garantujete, već kralj«.

Ova groteskност, koja je hotimična i naglašena u romanu (i koja je očito stvar literature a, nikako, morfijuma), ne javlja se u zbirci pesama *Bog Taj-Ta-To*, u času kad progovara Severni Kralj, dok »sva nebesa gore u vitriolu«: »I bićeš spaljen do svoje suštine / I vraćen klici opštega postanja / Zenici krvi, tajni večnog zdanja — / *Umrećeš da bi bio u istini*«. Očigledno, od figure koju je domamila mašta ironije i groteske, u romanu *Gluvne čini* (što čini da je fantastika tog romana pre svega ironično-groteskna, gotovo shvatana »ozbiljno« ali, svejedno, uvek u znaku svojevrsne parodičnosti), u zbirci pesama *Severni Kralj* sačuvao je samo svoje ime: »zaboravivši« ženu Jolandu i funte sterlinga koje prima od Londona, on je *popovski* ideolog »suštine« do koje se stiže asketizmom. On tu više nema ni trunke humora, niti Ilić, pred njim, dok se sa strašću predaje svojim fantazmagorijama, zna za ironiju kao u romanu *Gluvne čini*. Taj preobražaj »Severnog Kralja«, konfuzne figure Ilićeve fantastike (u kojoj se ironija meša sa žudnjom za atmosferama i pejzažima nadrealnosti), u propovednika asketsko-podvižničkog puta u »suštinu«, *najverovatnije* ostaće neobjašnjiv. Jedino što se može tvrditi, to je da je Ilić kao prozni pisac sposoban za ironisanje sopstvenih fantazama, dok kao lirski pesnik ne zna za takvu sposobnost: ironičnost, do koje dolazi na rubovima njegovih pesama, nije stvar njegovoga htenja, već je jedna *objektivna* stvar, nešto što on ne samo da nije hteo nego što kao da se okreće protiv njegove fantastike i žudnje njegovoga sopstvenoga duha, ali *bez njegove volje*. Prozna rečenica, u romanu *Gluvne čini*, njemu dozvoljava izvesno *odstojanje* od predmeta kome se posvećuje: on tu mašta, ali on ima izvestan ironično-podsmevački stav prema prizorima i »bićima« sopstvene mašte; u poeziji, međutim, on je sav u fantazmagorijama, ali bez ovog odstojanja koje omogućava humorno-ironičan stav: *možda* je to zbog toga što on tu pokušava da govori *neposredno*, da se u potpunosti preda svom predmetu, da se izjednači sa njim. Ima u tom stavu nečega romantičarskog, ali

vladičica« (ona što se klanja »rađajućem mrućem — Ti si Ta-Ljubav s mojim Vaskrsnućem«), dakle Ta-Ljubav »bdenija s drugog sveta« što se doziva stihovima: »Dođi mi s onog sveta, / O, bogonosna«, a *To* je, najzad, sámo otkrovenje kome se, kroz Tu-Ljubav, ide, kome se hrli u ovoj pseudo-sintezi hrišćanskog i budističkog misticizma. Lao Ce, i Buda, koje će Ilić pominjati u

nepomirljivog sa osnovnim duhom moderne literature u čijoj sferi se, inače, ovaj pesnik nesumnjivo nalazi, a koja podrazumeva, neizostavno, *mogućnost odstojanja (humora i ironije) pesnika ne samo prema sopstvenom predmetu, nego i prema sopstvenom Ja*. Iskustva proze, koja su pre svega *iskustva odstojanja* pisca prema svom predmetu, — pa u tom smislu i iskustva humora i ironije, — prednjače, i u Ilićevom slučaju, iskustvima neposredno-pesničkog govora. Da je ovaj pesnik, groteskno-ironični maštar iz romana *Gluvne čini*, — knjige u kojoj fantastika povezuje sociološki realizam (ne mnogo maštovit) sa poetičnošću nad-stvarnosti sna (takođe ne mnogo maštovite, ali nesumnjivo *izvorne* i sa izvesnom literarnom snagom koja je očita uprkos mnogim trenucima usiljenosti), — *ko zna* šta bi bilo i sa samom njegovom religijom? Da li bi nju, zahvaljujući odstojanju (kritičko-ironičnom), Ilić takođe video *groteskном*, kao jednu groteskност pometenog duha, — pa bi se ona u njegovoj ironiji i u njegovome smehu *rastočila?*

To se nije zbilo: »Severni Kralj« (tj. »Kralj Severnih sila«, — šta je tu *Sever* uopšte? Otkud Sever?), lišen je u lirici knjige *Bog Taj-Ta-To* baš svakog humorno-ironičnog pogleda, pretvarajući se u svojevrsnog naredbodavca i »instruktora« na kursu podvižničko-mističkog samouništenja, u slavu »suštine«: velika, nepobediva *nevolja* Aleksandra Ilića, kao pesnika, je u tome: njega su njegove sopstvene fantazmagorije opsedale potpuno, on je u toj opsednutosti *srljao i padao unatrag*, u prethodnu epohu (pre 1914), koja ne zna za ovu »distancu« pesnika prema sopstvenom predmetu, i — iz toga, — prema sopstvenom Ja, — koja je u prvobitno-»primitivnom« identitetu Ja pesnika sa »Ja« njegove pesme, bez ikakvoga *dvojstva* koje, međutim, *zahteva* (apriorno, čak, podrazumeva) moderna literatura, odnosno literatura sveta koji ne samo što ne zna za apsolutni identitet Ja, kao u *prvoj* epohi građanstva, nego zna, naprotiv, za raspadanje, za *udvajanja* ovoga Ja, za neumitne neusaglašenosti u samom Ja pesnika i, posebno, između njegovoga Ja i njegove pesme (koja i jeste i nije *njegova*), zahvaljujući čemu i dolazi do *ironičnog* humora, do podsmeha pesnika samom sebi i svojim maštarijama, po moranju jedne *dezintegracije* koja je čovečanski neprihvatljiva, u principu, i koja se zato može »prihvatiti« samo humorno-ironično. U poeziji Aleksandra Ilića ima izvesnog *shizoidnog* momenta, kao i u čitavoj poeziji posle katastrofe 1914—1918, — i Crnjanskov novoromantizam nezamisliv je bez toga shizoidno-udvajajućeg, samo-ironišućeg, melanholično-humornog momenta, — ali taj momenat ne dolazi do svesti ovog pesnika, odnosno do svesne eksploatacije u pesmi. *Ironični* momenat nestaje tako u svesti opsednutoj religijskim motivima: očito svesno negovana ironičnost u fantastici romana *Gluvne čini* ustupa mesto *objektivnoj* ironičnosti: ako Aleksandar Ilić nije u poeziji samo-ironičan, to je zato što je religiozan. Gde je religioznost *(poistovećenje svesti sa sopstvenim fantazmagorijama)*, tu je »poludarnost« Ja i njegove mašte, — tu je »primitivnost« koja izjednačava svet sa *slikom* svesti, ali i odsustvo onoga humora i ironije koje će ovaj pesnik, kroz svoje fantazmagorije u romanu *Gluvne čini*, nesumnjivo da pokaže.

stihovima knjige *Bog Taj-Ta-To,* nisu drugo nego simboli što ne uspevaju da se preobraze u dejstvene sile duha, ostajući čak isključivo na ravni sasvim površnih, opštih i konfuznih predstava o budizmu: budizam je završavao, u Ilićevom duhu i tekstu, na ravni mistifikacije ništa dublje i plodotvornije od one o vizijama morfinomana iz romana *Gluvne čini.* Nema budizma (ni »morfijuma«) koji bi mogao da uništi u ovom pesniku njegov izvanredno jak racionalistički nagon, njegovu nesalomljivu potrebu da kaže neiskazive stvari, da razumski obuhvati van-razumsko: čak i ovi njegovi teološki (i intelektualno sasvim jevtini) *blefovi* na stranicama obe knjige pesama (Lao Ceu i Budi pokušaće on da pridruži, osim Aristotela i Platona, čak i Svetoga Savu), dolaze iz ovog neželjenog ali nezadrživog racionalizma.[11]

[11] Tvrdeći da su »... prehristovske civilizacije Evrope, Kine i Indije preduslov ka novim otkrovenjima duše« (u članku o Miroslavu Krleži, povodom *Hrvatskog boga Marsa, Misao,* 1922, VIII, 50), on je potpuno na liniji zapadno-evropskog iracionalizma iz epohe špenglerovske vizije »propasti Zapada«, a njegova interesovanja za Istok su u stilu srpske filosofije iracionalizma (sa osnovama u Dimitriju Mitrinoviću i Nikolaju Velimiroviću). Osnovna koncepcija knjige *Bog Taj-Ta-To,* koja treba stihom da poveže hrišćanski misticizam i budizam, jeste koncepcija o takozvanoj sintezi Istoka i Zapada, na kojoj bi imala da se zasnuje *autentična* srpska »rasna« kultura, i koja se javlja u ideologiji izvesnih predstavnika filosofije iracionalizma. Vrhunac ove pseudo-mističke sinteze hrišćanstva i budizma objavljuje se, u Ilićevoj poeziji, *»ikonostasom« Svetoga Save.* Pošto je uputio pitanja Platonu (»Platone stari, da li je u žiću / Život. U duši duša, smrt u smrti?«), i Aristotelu, — *rođački,* bratski, — o sveopštem smislu: »Brate moj, Aristotele, o reci / Tajnu, gde je smisao bića, postanja? / Da li u sebi, bližnjem, maloj deci, / Ženinoj utrobi? Od kud treperenja / Krvi? / I otkud, da ja bedna luda / U toku krvi srčanog strujanja / Budem so zemlji i tajna Usuda?«, — on će da se uputi pravcem Svetome Savi:

I srce počeh cediti i piti
A rođeno telo gristi, lomiti
Za reči psalme, tajne blagoslove
Pred ikonostasom Svetoga Save.

U slavu meni: velikome Bogu
Zapevah zakon Manu, mudrost Jogu —
Panuh, odanuh, kad iznad glave:
»Svi sveti raba ništčeg obidite«

(Otkrovenje). Ali, ma koliko da je ovu ideju o sintezi hrišćanstva (i to pravoslavnog) i budizma, Aleksandar Ilić mogao naći kod drugih pisaca, u prvom redu filosofa iracionalizma (a pre svega u knjizi *Reči o Svećoveku* Nikolaja Velimirovića, iz 1920), to za njega nije samo jedan ideološki model. Ako je taj

Ima tu uvek izvesnog samoučkog megalomanstva, svojevrsne intelektualne »primitivnosti« koja na mahove može da podseti na pseudo-metafiziku Siniše Kordića, ali iz koje, pone-

ideološki model našao u previranjima kulture dvadesetih godina, — po slomu racionalizma gotovo svevlasnog do 1914 (ali i po slomu kulta »Zapada«), — on ga je prihvatio po izvesnom unutrašnjem imperativu: ispod *groteskog* njegovoga pokušaja da »zapeva zakon Manu, mudrost Jogu«, a sve pod »ikonostasom Svetoga Save« i jezikom liturgijskim: »Svi sveti raba ništčeg obidite«, krije se njegova žudnja za sintezom razumskog i van-razumskog, za izlaskom iz *raskola* racionalnog i iracionalnog. U ideološku formulu o sintezi Istoka i Zapada projektovao je on svoju sopstvenu žudnju za smirujućom sintezom razumskog i van-razumskog, racionalističkog i mističkog: kada se, u jednom času, zaneo knjigom *George Radet-a* o Aleksandru Makedonskom *(Alexandre le Grand,* Paris, 1931), on kao da je u viziji Aleksandra Makedonskog koji, »vaspitavan od Aristotela (...) nosio je u sebi apolonski duh, koji je proizilazio iz Delfa, i spojio ga sa racionalističkim smislom dorskih osvajača«, projektovao svoj sopstveni, i najprisniji, ideal sinteze racionalizma i misticizma. (U članku *Misticizam Aleksandra Makedonskog; Književna Krajina,* 1932, III, 1.) Aleksandar Makedonski koji »u svojoj mistici i pomračenju ravnoteže duha, u sukobu sa okolinom koja ga ne razume, dolazi do velike inspiracije, koja mu daje pravo da spoji kulturu jelinsku sa orijentalnom, od koje i danas celo čovečanstvo živi« (u istom članku), jeste svojevrsna »istorijska« autoprojekcija Ilićeva: uza sve groteskno-sti do kojih je on dolazio, pokušavajući na crkveno-slovenskom jeziku da peva »zakon Manu«, i da piše refleksivnu poeziju o sadržajima mistički van-razumskim, ostaje u njegovim pesmama uvek ista žudnja za smirenjem u sintezi. San o sintezi kultura jeste san o ovome svom sopstvenom smirenju, nadvladavanjem protivurečja razumsko—van-razumsko — s tim što se tu razumsko projektuje u Zapad a van-razumsko u Istok, — i to utoliko više što je tu svaki mir nedosežan ideal, a ne samo mir budizma. Ikonostas Svetoga Save je samo simbol ove sinteze, kao što je Lao Ce tu samo ime, a budizam ideološka šifra, bez ikakvog stvarnijeg iskustva: tu nema ni najmanje mogućnosti ne samo za ovu sintezu, nego tu nema mogućnosti da se dođe ni do trenutaka one ozarenosti u koje je stizao, sanjajući o budizmu, u ovo isto doba, Tin Ujević (izvesni njegovi odjeci, jako daleki, nalaze se u obe Ilićeve zbirke), a još manje tu ima onoga »mirnog osmeha, kojim se jedino može razumeti tekst Lao Cea« do kojeg je Crnjanski dolazio u »duge i svetle noći« Pariza (1920), prevodeći pesnike kineske lirike, kada su mu, — kako je govorio u predgovoru *Antologije kineske lirike* (Beograd, 1923), — barok i rokoko Versaja, Trijanona i Fontenbloa »tumačili (...) smisao tih knjiga i sadržaja, koji se raspadaju u vazduhu«. Aleksandar Ilić, za koga je, u to isto doba, u Parizu, između Doma i Rotonde, Monmartra i Monparnasa, sve doživljaj »sivog bodlerovskog bdenja, zapaljenih živaca« (kako to sâm kaže u romanu *Gluvne čini),* ne može da zna za »miran osmeh« onako kako ne može da zna ni za nebesa Crnjanskog, — sa višnjama i trešnjama, — koja i nisu ništa drugo nego iluzija stvari i »sadržaja« što se »raspadaju u vazduh«. Tu je »raspadanje«, takođe, ali ne »u vazduh«, »mirnim osmehom«: sve je tu grč intelekta, žeđ za spasenjem i mahnitanje: ideološke formule, koje je on stihovao, kao i njegov teološki eklekticizam, krajnje nespretan i naivan, izvrgavali su u komediju nešto što je, u svojoj osnovnoj istini, bilo tragično.

kad, zaista blesne živa pa čak i lucidna inteligencija.[12] Mogućno je Ilića videti kako se uputio »društvu« Platona i Aristotela, prikazujući sebe kao na ikonama primitivaca, negde između

[12] Sahjajuci o lirici zanosa koja prevazilazi Etos (korisnost, »potrebu«) kritike, — *kritičkog uma*, uopšte, — A. Ilić ostavio je iza sebe i izvestan broj napisa o literaturi svog vremena, od kojih su najznačajniji njegovi *filosofski* zasnovani prikazi pojedinih knjiga srpskih pesnika i pisaca posle Osamnaeste. Te kritike, — u prvom redu o Isidori Sekulić *(Jedan personalni roman — Đakon Bogorodičine crkve, novela Isidore Sekulić; Misao,* 1921, V 1), Sibu Miličiću *(Kosmologija Siba Miličića; Misao,* 1922, VIII, 55), Milošu Crnjanskom *(Sumatraizam Miloša Crnjanskog: Raskrsnica,* 1924, II, 2), — zanemarene su potpuno, kao i Ilićeva poezija, iako su po *filosofičnosti* svojoj izuzetne. To je pokušaj stvaranja filosofske kritike, pokušaj da se živo (najneposrednije aktuelno) pesničko iskustvo dovede do filosofskog iskustva, *do pojma*, i to u težnji za maksimalnom mogućnom *sinteličnošću:* jezik tih kritika, u potpunoj protivurečnosti sa prevashodno impresionističkim jezikom *uticajne* kritike dvadesetih godina (tačnije: u razdoblju 1920—1925), često je izvanredno zatvoren, pa i taman i konfuzan: A. Ilić ne otkriva pretpostavke svoje završne misli, ne otkriva put do nje, kao put analize do sinteze.

Ali i ova tamnost i konfuznost ide iz Ilićeve potrebe za vrhunski sažetom preciznošću. I tu, u kritici, kao da se ponavlja Ilićeva kob (i tim ponavljanjem kao da se utvrđuje u svojoj egzistencijalnoj izvornosti): tamnost, pa i mestimična nebulotičnost, i u njegovoj kritici nije delo žudnje za tamnim, nego naprotiv: delo žudnje za maksimalnom racionalnom preciznošću, koja bi, uz to, bila vrhunski jezgrovita. (Nema žudnje za preciznošću koja nije i žudnja za jezgrovitošću.) Ono, dakle, što će biti, u njegovoj lirici, tamna »suština«, neuhvatljivo »talasanje forme« (beskrajnost, večnost, totalitet: za njega *bog),* u njegovoj kritici *ponavlja se* kao svojevrsni intelektualni hermetizam koji na mahove deluje čak konfuzno-somnambulno, ali koji je, takođe, delo ove iste žudnje za nekakvim sveobuhvatnim, apsolutnim racionalizmom, za mišlju koja bi *sve* obuhvatila, kao nekakva veličanstvena jednačina. Kao što se i u stihovima njegovim, između dva talasa praznorečja, prepunog svakojakih (pa i gramatičkih) neveština pisanja, najavi, i kao u grču, po jednom višem moranju, *odblesak* autentične poezije, tako se i u kritici njegovoj, između dve rečenice konfuzne sa svoje »hermetičnosti« (»hermetičnost« je i tu apsolutna sinteličnost), — i koje ponekad ostavljaju utisak prostog mistifikatorstva, pa i neke ambicioznosti koja se odvojila od stvarnih mogućnosti A. Ilića, — objavljuje *lucidnost,* neporečna, i oštra, u sagledavanju *suštinskih* problema pojedinih pesnika i pisaca. Uvek je to u Iliću isto (i u njegovoj poeziji i u njegovoj kritici): talas mraka, pa talas nesumnjive, čak *ozaravajuće,* lucidnosti. To je kritika koja nosi u sebi *intelektualnu dramatičnost:* duh autentično živi i kroz njene nebuloze i konfuzije (tamo gde dolazi do izražaja *grčem* a ne rečju), čak i kroz patetične svoje, i promašajne, »pretencioznosti«. Neki od bitnih duhovnih problema pesnika i pisaca srpske literature neposredno posle prvog svetskog rata uhvaćeni su ovde nepogrešno i dublje no u tekstovima literarnih kritičara »na glasu«: prevashodni problem za Aleksandra Ilića bio je filosofski jer je za njega osnovni problem bio problem *egzistencije:* od literarnog čina, od poetike, on se *vraćao* njegovoj egzistencijalnoj pretpostavci, opsednut problemom fundamentalnog postojanja. Njegove

neželjene samo-karikaturalne grotesknosti i lirizma bezazlenosti, »s vencem na glavi, s golubom u ruci«:

Čeka me društvo: Platon Aristotel.
S vencem na glavi, s golubom u ruci
Zakročih smelo u vazdušni otel
Kraj mora plava, gde su deca vuci
Lavovi ovce i zmije golubovi.

San o totalnosti vodio ga je i ovim vizijama zakasnelog primitivizma i njegovom užagrenom intelektualizmu što se, na mahove, prožima nekakvom gotovo pubertetskom užarenošću grozničavog duha koji veruje u krajnju odgonetku sveta, sposoban da potraži i tumačenja baleta »na osnovama disparatne fenomenologije g. Mihaila Petrovića« (tako da bi tu moglo da se dođe do definicije: »Muzika je biohemija igre ritma, potencijalna hemijska energija sve naše životnosti, a balet njihova konservacija«).[13] Protivurečje između ovog intelektualizma koji se okreće »disparatnoj fenomenologiji« i ovog vizionarstva koje oživljava sećanje na ikone »primitivaca«, — seljaka-slikara zalutalih u crkve, — iako je izvanredno nametljivo (ono bukvalno »bode oči«), jeste u stvari samo prividno: i njegov intelektualizam što traži apsolutnu jednačinu, totalno racionalno objašnjenje sveta, u svim mogućnim njegovim manifestacijama i na svakoj mogućnoj ravni, i njegova »primitivna« vizionarnost, koja vidi kako su »lavovi ovce i zmije golubovi«, poreklom je iz istoga vrela: iz vere u totalnost i očajničke žudnje za njom. Ta totalnost je »primitivistička«: ona je uvek pokušaj ulaska (»smelog«) u *»vazdušni otel«,* tamo gde je jedino mogućno njeno Sve, odnosno gde nije mogućna više nikakva razlika ni između čega, nikakva individualnost: ne samo između »disparatne fenomenologije«, muzike, biohemije (»hemijske energije sve naše životnosti«) i baleta, nego ni između lavova i ovaca, zmija i golubova, ili između bezazlene nežnosti i krvoločnosti. To je ovaj njegov upadljivo smešno-groteskni »vazdušni otel«, taj »otel« u vazdu-

rečenice, koje ponekad deluju kao da su napisane u traženju metafizičke aksiome, uvek su ovo isto vraćanje unatrag, od literature ka njenom izvoru; literatura tu ima, prosvetljena, da bude prosvjetljavanje svog sopstvenog izvora. Problem pesnika postaje problem postojanja, ili filosofski problem. Istorija srpske literarne kritike, u svome poglavlju (poražavajuće najsiromašnijem) o *filosofski* usmerenoj kritici, morace da posveti pažnju A. Iliću.

[13] U članku *Baletna umetnost.*

hu, jer nije svet: totalnosti ima samo u »vazdušnom otelu«, odnosno u neumitno primitivističko-regresivnom duhu poništavanja ma koje individualnosti (specifičnosti): primitivnost je, i ovde, neznanje individualnosti (pojedinačnosti), ali sada *protiv* uveliko osvojenog znanja o individualnom i individualno-nepomirljivom, pokretom *regresije*, i duhovne i duševne, unatrag, ka bezazleno-neznalačkoj primitivnosti ranijih epoha, — pokret iza čije komične groteskności (»vazdušni otel«, »lavovi ovce«), koja vodi svojevrsnom barokno-romantičarskom povezivanju nepovezivog, krije se zapravo jedan totalitaristički svirep duh, onaj koji ništi pojedinačno težeći obnovi primitivno-preindividualnog, totalno-jedinstvenog, kroz san o sintezi lava i ovce do sinteze fizičkog i »van-fizičkog«, u žudnji za obnovom prvobitne religijske i mitotvorne groznice.

Sve *komično*, do kojeg tu dolazi, jeste od ovoga nerazlikovanja lava od ovce, od ove *žudnje* apsolutne bezazlenosti koja pokušava da sve poveže, i koja zbog toga može, u jednom istom duhu (kao u ovome, Ilićevom, duhu), da se iskazuje istovremeno i jezikom intelektualnosti kakva je retka među pesnicima Ilićevog osnovnog doba (izuzimajući, pri tom, u prvom redu nadrealiste), i jezikom ovoga zakasnelog primitivnog ikonopisaštva, vizijama koje, nesumnjivo, pamte san zapadno-evropskih pesnika, slikara i filosofa o povratku idealno bezazlenom duhu primitivizma koji je znao za Raj onoliko koliko je znao za *jedinstvo* svega, odnosno koliko nije znao za razlike, — koliko je bio u *neznanju*. Primitivizam, koji se tu rađa, jeste *potencijalni totalitarizam*, i ono što zavodi i pleni u njegovim komično-groteskním vizijama, — bilo da su one naslikane kao na platnu, krajnje uprošćenim, gotovo elementarnim, bojama, bilo da su »naslikane« idejama totalizirajuće intelektualne maštе koja ne prestaje da sanja o apsolutnoj metafizičkoj sintezi svih pojava iz svih mogućnih oblasti duha, — to je upravo taj totalitarizam, taj pokret ka izgubljenoj, a sanjanoj, totalnosti, svejedinstvu: iza bezazlenog smeha koji izazivaju novo-primitivistički »lavovi ovce«, u duhu koji zna razliku između lava i ovce, krije se očajnička i očajničko-osvetoljubiva, totalitaristička *razarajuća* žudnja za »izgubljenim« jedinstvom, kao za Rajem koji *jeste* samo ako u njemu lav *nije* lav (i ovca *nije* ovca): Raj, — i u pometenoj svesti ovoga pesnika, — jeste savršeno jedinstvo (totalnost) ostvareno na totalnom poništenju individualnosti i *znanja* o njoj. To je neizbežno jedna *iracionalnost*, kao »znanje« totalnog i totalizujućeg neznanja, svakako uvek isto, groteskno-komično neznanje

(groteskno za svest koja *jeste* kao svest *neuništivog* znanja), ali i regresivna žudnja za povratkom u to neznanje: »primitivna« slika je uvek slika izgubljenog Raja, a *reakcija* na nju jeste između našega *podsmeha neznanju* koje *hara*, gotovo cirkuzantski, po njenim površinama, i naše *nostalgije* za tim istim neznanjem: doživljaj obnove (ili, tačnije: *obećane* obnove) »primitivnosti«, uvek je prožet dubokom antinomijom čežnja — podsmeh, i ono što vodi, uvek iznova, žudnji za takvom slikom jeste upravo žudnja za ovom antinomijom, za ovim osećanjem koje se, krajnje protivurečno, koleba između žudnje i podsmeha, melanholije i ruganja: vizija »primitivnog« duha, kao duha istorijski bačenog u prošlost *(neostvarljivog*, neponovljivog) jeste, — i u poeziji pesnika knjige *Bog Taj-Ta-To* i *Gresi Zlatousta*, — vizija ove antinomije žudnja — podsmeh (kao podsmeh *objektu* te žudnje ali, preko njega, i *samoj žudnji)*. Ta vizija neumitno posvećuje u komičnost: komično je ovde ono što je nemogućno jer je nepomirljivo: »lavovi ovce i zmije golubovi«, ta oličenja idealnog jedinstva koje se želi (onako kako se ne želi znanje o njegovoj nemogućnosti), ali koja su za ovaj duh znanja smešna onako kako mu je neumitno smešno samo neznanje, tako da on ostaje rascepljen između sopstvene žudnje i podsmeha toj žudnji, između pokreta ka sjedinjavanju razdvojenog i nepodmitljive svesti o njegovoj neostvarljivosti, ali uvek kao sami duh ove rascepljenosti u bezizlaznoj autokarikaturalnoj (samo-ironizirajućoj) melanholiji bezizlazno-protivurečnog *lava ovce* koji ostaje vizuelna projekcija ove rascepljenosti između znanja i neznanja, nejedinstva i sna o idealnom jedinstvu, čežnje i podsmeha toj istoj čežnji: kao da i sâm san o Raju ne može biti drugačiji no komičan, ili kao da ovde put u Raj može da bude jedino put u komiku.

Ta antinomičnost, — u samome jezgru »primitivne« slike, — ta nerazrešenost (do zabludelosti i drhtanja u njoj), jeste ono što neodoljivo privlači novo-primitivizmu: sama ta *neostvarljivost jednoga sna, ali koji se ipak intenzivno sanja;* to je ono što podstiče i budi doživljaj iracionalnosti, — dakle, same nerazrešenosti, — ali ne kao »ukinute«, savladane racionalnosti, nego kao *racionalnosti prepadnute*, između smeha i žudnje, pokretom ka izgubljenom jedinstvu, ka *Raju bezazlenih* koji nije (i ne može biti) naš Raj (onoliko koliko mi sami nismo bezazleni, jer razlikujemo lava od ovce, pa čak i »disparatnu fenomenologiju« od baleta). To je novo-primitivizam kao žudnja za mitom, ali u svesti o njegovoj neostvarljivosti, u gorkoj slasti (gorkom ushiće-

nju?) koje se tu neumitno rađa. Sâm Ilić, uostalom, naglasio je ovo, u susretu sa kosmologijom Siba Miličića: ističući da je »Mit . . . danas — u doba opšte izgubljene vere — vrlo značajna stvar«, on nije propustio da se odazove svome reakcionarstvu: »Tako je Sorel, u doba sindikalizma, ubacio mit o generalnom štrajku, a to je bila životna laž«, ali u prvom redu, ipak, samo zato da bi istakao ovaj *nužni moment neostvarljivosti* novo-primitivističkog mita: »Tako je i mit u našoj sredini g. Miličić popeo do čari mirakula, ali pod uslovom da bude neostvarljiv. Otud i njegov neoprimitivizam, koji je on prvi uneo u našu književnost. Taj neoprimitivizam u doba opšte grcavosti lek je prostosrdačnosti, koja ne želi već obožava u *posmatranju nepromenljivog*«.[14] Ove rečenice »hvataju« Siba Miličića tek donekle, a kazuju samoga Ilića sasvim neposredno i nalaze potvrdu o osnovnoj *intenciji* njegove poezije: ako je primitivizam poistovećenje mita i stvarnosti, u kome nema mesta (prostora) za kritičku svest, novo-primitivizam, koji se okreće (uzaludno) protiv kritičke svesti, odnosno koji se rađa u uslovima nemogućnosti obnove primitivizma, podrazumeva *svest* o toj nemogućnosti, i potpuno je neodvojiv od te svesti: osnovni njegov duševni i moralni, ali i estetski, »sadržaj« jeste upravo u toj svesti o nemogućnosti ostvarivanja primitivizma. Novo-primitivizam, u čijem stvaranju je učestvovao i Aleksandar Ilić, jedan od pesnika i literata kroz koje je prvi put progovorila u poeziji dvadesetog veka žudnja za mitom, ne rađa se u iluziji da je mit ostvarljiv, već u jasnoj svesti o njegovoj neostvarljivosti, i to tako da je, kao što Ilić naglašava povodom *Knjige Večnosti* (1922) kosmičara-mističara Siba Miličića, ta neostvarljivost neotuđiva moment novo-primitivizma: on ne samo što se ne rađa u iluziji da je primitivizam (mitski život i stav) mogućan, nego, — želeći ga, — on neprestano *zna* da je on neostvarljiv, ali i *naglašava* to svoje znanje. Ovaj moment neostvarljivosti, koji traje naporedo sa samom žudnjom za mitom, produbljava protivurečnost duše novo-primitivizma (ali i protivurečnost samog doživljaja te iste duše), i presudno određuje poetiku i pesničku tehniku (mentalnu i verbalnu) novo-primitivizma: ako se neostvarljivost (ili svest o razlici između željenog mita i neželjene stvarnosti) ne samo ne pokušava da sakrije, da »zabašuri« pesničkim verbalnim sredstvima, nego se neprestano, — kroz slikanje mitski »idealnog«, — ona zadržava u svesti i, čak, na različite načine i ističe, izraz

[14] U članku *Kosmologija Siba Miličića.*

ovoga novo-primitivizma nužno nosi u sebi izvesnu demistifikatorsku samo-ironiju, a ova samo-ironija vodi blagoj autokarikaturalnosti (svaki izraziti novo-primitivist jeste, istovremeno, i autokarikaturalist) koja se, s većim ili manjim intenzitetom, rascvetava u svesti *drugoga* (čitaoca) u podsmeh, ali istovremeno dok budi i pokreće u njemu nostalgiju za mistikom, kao za mitsko-jedinstvenim. Univerzum koji sanja novo-primitivizam jeste univerzum Jednog, savršene nedeljivosti u savršenome jedinstvu; nostalgija za mitski prapočetnim jeste, i tu, nostalgija za Jednim: *ironija*, koja se javlja u časovima ove nostalgije (tako da je ta nostalgija nezamisliva bez nje), jeste projekcija svesti o *nemogućnosti* (neostvarljivosti, neponovljivosti) Jednog. San »kosmičke« srpske lirike posle 1919. jeste san o mitski Jednom: to je san povratka u mitski primitivno-jedinstveno (svepovezano), ali u subjektu čija svest o nemogućnosti tog povratka je nepodmitljiva: ova kosmička lirika jeste novo-primitivistička upravo kao lirika ove *unutrašnje razdrtosti* njenoga subjekta, koji je subjekt čežnje za *restauracijom* mitski primitivnog Jednog, i, istovremeno, subjekt svesti o neostvarljivosti tog Jednog. Ako je ova lirika uvek *humorna,* to je zbog toga što njen subjekt nije subjekt apsolutne (»čiste«) vere u Jedno, subjekt *znanja* Jednog. Savest subjekta novo-primitivizma jeste nečista savest. Ona je u samoj sebi duboko protivurečna. Poezija njegova jeste izraz ove protivurečnosti, ali i *svest* o njoj. To je subjekt žudnje za mitom u svesti o njegovoj neostvarljivosti (nemogućnosti), subjekt u svakom trenutku rascepljen između mogućnog i nemogućnog, onaj čija je sudbina, zbog toga, da bude isto toliko povod simpatije, kroz nostalgiju za »izgubljenim« jedinstvom (ili za neznanjem nemogućnosti tog jedinstva), koliko i povod *podsmeha u znanju* tog nejedinstva. To je subjekt koji ne uspeva u samom sebi da se potpunije uspostavi, da dođe do svoje punije jedinstvenosti, *shizoidno* rascepljen između nostalgije i podsmeha toj nostalgiji, između čežnje i njenog ironisanja, i koji iz toga kruga protivurečja ne može izaći, nalazeći i svoju estetiku i svoj moral u toj bezizlaznoj rascepljenosti, i to od lirizma blago stilizovane melanholične i anti-humorne sanjarije preko lirskog anti-lirizma stilizovanog futuro-dadaistički i ekspresionistički do usamljeničko-samo-žrtvenog (religijski asketskog) očajavanja: od sete estetizma do očajanja religijskog misticizma.

Aleksandar Ilić je u ovom kolu *neželjenog a neumitnog humora novo-primitivizma,* humora kao osećajne projekcije svesti o nemogućnosti Jednog (primitivno-mitskog) koje se sanja:

novo-primitivizam, kao željeni a nemogući primitivizam, rođen u kataklizmama sveta prvog svetskog rata, — kao ovaj san o Jednom u doba sveopšteg raspadanja, ili kao san o »primitivizmu« u doba zverstva »civilizacije«, — došao je kroz njega do svoje asketsko-religijske varijante.[15] *Religijsko-mistički novo-primitivizam,* u sroku i slogu srednjovekovlja koje traži svoju restauraciju kroz slutnje o nemogućnosti daljeg opstanka postojećeg sveta (to je: anti-Zapad, i anti-racionalizam), našao je u njemu svog *najvišeg predstavnika.* Kada on, govoreći o kosmologiji izrazito katoličkog misticizma Siba Miličića, kaže: »Ali njegova [Miličićeva] vera bila bi dinamična, da je u njemu neke mračne vere; ali zato što je obasjan katoličkim, latinskim, sjajem entuzijazma, njegova poezija ima u sebi manje energije«,[16] to nije prazna reč nego reč što je on izgovara iz najdubljeg i najličnijeg svog iskustva: *dinamičnost,* kojom se odlikuje njegova lirika, nije stvar njegove želje nego stvar njegovog moranja: njegove »mračne vere«. Ta »mračna vera«, ako se posmatra kulturno-istorijski, jeste vera pravoslavlja, a ne vera katoličanstva, vera asketsko-mističkog podvižništva u mraku, a ne vera u pozorišnom entuzijazmu katoličke crkve, pune ruža, mirisa i boja (kao kod Siba Miličića, u *Knjizi radosti,* 1920, ali i u pominjanoj *Knjizi Večnosti);* međutim, u najličnijem (u najneposrednije egzistencijalnom) Ilićevom iskustvu, — onome koje je određeno, *ali ne presudno,* opštom bojom kulture, — ova »mračna vera« jeste *intenzivna i duboka žudnja* za spasenjem: pozorište ruža i mirisa »spasava« nehajnoga, i *lakog,* Siba Miličića, ali ne može da spase i Aleksandra Ilića. Nema u Iliću genija lakoće, osmehnute miličićevske nebrige: dok Miličić u ružama papira, sa oltara, oseća njihov miris, — a sve *znajući,* ipak, da su to ruže od papira (pa mu je kosmička poezija

[15] U dva-tri maha našao se Aleksandar Ilić i blizu humora novo-primitivističkog kosmizma Ranka Mladenovića: završni stihovi pesme *Lutanja Griže* (objavljene u *Misli,* 1922, VIII, 55, u vreme kad je njen urednik bio Ranko Mladenović): »S lutanjem mojim svud teško posrću / koštaci Boga s usamljenom smrću . . . / — / *Kosmosom celim leševi mi leže!*«, potpuno su mladenovićevski (posebno poslednji stih koji kao da je »prepisan« od pesnika *Zvučnih elipsa).* Ali Aleksandar Ilić se nije podavao groteskном cirkusu ovoga humora i samo-parodiranja: ako on i napiše poneku reč ili izraz koji obećavaju samo-parodičnost, igra samo-parodije se ovde obuzdava: čak, to kao da i nije sâm Aleksandar Ilić koji odbija ovu igru, već njegovo očajanje. Uvek je očajanje jače od Aleksandra Ilića *(Ranko Mladenović »izigravao« je sopstveno očajanje prihvatajući karikaturu u koju ga je ono pretvaralo).*

[16] U članku o Miličićevoj kosmologiji.

papirnata a, ipak, uprkos ovoj papirnatosti svojoj, *neka* poezija), — Aleksandar Ilić je nesamerljivo očajniji: htejući da mu čin pesme bude čin velikog »obretenija«, kao preobražaja iz ne-pravog, i delimičnog, u suštastvenu pravost, u neporečnu totalnost, on ne može lako i brzo da dođe do *iluzije* kao Miličić: religijski njegov nagon ne rastače se u estetizmu nego se ovome protivi. Katoličanstvo Miličićevo je sjaj ruža estetizma; »mračna vera« Ilićeva je podzemlje žudnje za apsolutnom svetlošću koja nalazi samo apsolutni mrak. Kod Siba Miličića sve je praznik estetizma i onda kad je nebo njegove kosmičke lirike obasuto zvezdama od stanjola i kad njegov stih, uprkos tome što često klizi na samom rubu proze što se jedva daje stihovanju, ipak otiče, ostavljajući u duši utisak *dobrote* i bezazlenosti: gde nije prekomernost želje, i gde se igra sa sjajem praznićnih svećica pretvara, zahvalno, u igru sa planetama nemerljivih prostranstava, uvek je ovaj isti utisak dobrote. Ilić ga ne zna. Njegova žudnja mu to ne dozvoljava: to je žudnja koja, svojom silinom, onemogućava »obožavanje u posmatranju nepromenljivog«, a ne samo »mir ekstaze«. *Ilić se muči,* on je u grčevima; Miličić ne zna za grčenja. On ne zna ni za kakav »greh«: on je bezgrešno-estetizantski osmehnut. Ilić je neuporedivo teži, odbojniji, nepokretljiviji: on je bezizlazno-bezutešan. Nijedna ruža-prskalica neće ga utešiti. Nijedan prizor, koji mu pruža sopstvena mašta, ne može ga razgaliti. Pesnik Miličićevog kova predavao se sreći od prizora koje mu je otkrivala sopstvena mašta: film sopstvene mašte, makar i ne bogate, bio mu je dovoljan: osećao se, gledajući novo-primitivističke prizore kosmosa u kome, među zvezdama, leti njegovo telo, kao na nekakvoj gala-predstavi blaženstva. *»Istok«,* u Ilićevom iskustvu, nije budizam nego mističko pravoslavlje: ovo mučenje, »mračna vera« koja ne samo što ne zna za ovakvu, »kosmičku« miličićevsku akrobatiju, među zvezdama, u iluziji sjaja osvojenog univerzalizma, nego ona ne zna ni za nebo: nema neba ni u jednoj jedinoj Ilićevoj pesmi. »Mračna vera« Ilićeva je vera bez neba: i vera i ne-vera, procep (rastrzanje) između verovanja i neverovanja, procep u kome se sanja »obretenije« a nalaze »griže savesti«.

Otud i asketizam, mračna pohlepa na patnju tela, ali i na svojevrsnu »patnju« vizija i ritmova, *paroksistička pohlepa na patnju sopstvenog teksta:* nijedna vizija, i nijedan ritmički impuls ovoga pesnika neće doći do svog punog ispoljenja. To je sve slomljeno, prigušeno, tek što je najavljeno: to je jedan simbolizam, ali sa simbolima krajnje nečitljivim. To je grč koji

rečenicama ne dozvoljava oticanje a vizijama rascvetavanje: ako se javi poneka slika, novo-primitivistički stilizovana, njeno trajanje svedeno je na svega dva-tri stiha, najviše na dužinu jedne strofe. Ilić je došao do novo-primitivizma, ali ne i do njegove *pohlepe* za svojom sopstvenom paradoksalnošću: ta pohlepa, tako karakteristična za protivurečan duh protivurečnog novo-primitivizma (ovaj duh, najčešće, od autokarikaturalnog otkrića neostvarljivosti svoga sna traži utehu u samoj autokarikaturi, voleći isto toliko svoj san koliko i ovu karikaturu njegovu, i potvrđujući se kao bezizlazno-protivurečan upravo ovim paroksizmom), nije se mogla razviti u njemu. On je odviše sanjao apsolutno spasenje da ne bi postao žrtva komičnosti, ali groznica tog sna nije mu dozvoljavala da se, — u paroksističkom stavu subjekta novo-primitivizma, koji zna da je komičan, i nastojava na svojoj komičnosti onoliko koliko nastojava na neznanju, — predaje toj komičnosti: šarene njene slike nisu ga mogle imati za svoga. On očajava, i zato nije »dobar« nego uvek u zlu napregnutosti (napregnutog iščekivanja spasenja) u kojoj se vizije rađaju ali odmah i umiru. Ništa se neće razigrati: deca vuci, zmije golubovi i lavovi ovce dozvani su ovde očajavanjem ali u istom očajavanju i iščezavaju, na samoj granici obnevidelosti i ćutanja.

Zbog toga tu ima, na mahove, čak i Nastasijevića, *po duhu staro-makedonskog,* u samome instinktu jezika zagluhnutog, okrenutog ćutanju kamena: totalne iskoni, izmoždavanjem želje i govora (želje koja govori: *govoreće* želje); ali nema Nastasijevićevog gorko-strasnog uranjanja u jezik, pa makar taj jezik postajao subjekt lirizma agonijski, zamirući na putu ka pre-mitskom i pre-jezičkom. Ako je Nastasijevićev mistički asketizam dozivao *kamen,* na putu svog samouništavajućeg petrificiranja, Nastasijević je nalazio velike utehe i neizrecive slasti (ništa manje od Vinaverove, iako mračnije) u pevanjima jezika: kada on kaže: »Kami kamena mene«, on doziva sudbinu kamena, ali on i *uživa u slogovima* ovog dozivanja. On ima strast za jezik, iako je to jezik koji dolazi do svoje snage agonijski, sve većom asketskom željenom redukcijom sopstvenih sposobnosti, zamiranjem (zamrzavanjem) glagola u glagolske imenice i, preko njih, u pokazne zamenice koje su izgubile vid subjekta i u prisvojne zamenice koje su ostale bez predmeta (onako kako su ostale bez subjekta). Aleksandar Ilić nema ni ovu strast ni ovu utehu. U njegovom anahoretstvu koje je, s Nastasijevićevim, jedino pesnički značajno u srpskoj poeziji dvadesetog veka, nema jezičkog sladostraš-

ća. Crkveno-slovenska reč, sa pravoslavne liturgije, *brizne* usred stiha, i s potajnom, i mračnom, Ilićevom žudnjom da je zadrži protiv istorije: to je *reč vampirska, reč sa bdenija.* Ali ta reč, — kojom su gotovo pretrpane obe Ilićeve pesničke zbirke, — ne vredi i ne teži više od prostog činioca *atmosfere:* jesmo tu na bdeniju, u predvečerju (nema jutarnje liturgije kod Ilića, nikada), ali kuda ćemo dalje? Eno ga Ilić kako utvrđuje da Sibe Miličić nije ponovio »mir ekstaze, koja je osnovna osobina kod svih srednjovekovnih mistika, i kod Franje Asiškog i Katarine Sijenske i ostalih Fioreta. Zato je obožavalački ton izraz nade ka postignuću jedinstva, a ne već propevano jedinstvo. Zato se zbog odsutnosti mira ekstaze ne javlja spontana naivnost sužanstva, već entuzijazam. Njegov entuzijazam ima kliktavost majke Aljoše Karamazova«. Ali nada samoga Ilića je odviše ispod njegove svesti da bi ga dovela makar i do ovog »obožavalačkog tona«, a njegov jezik, prožet beznađem, prožet je mrakom: mrak beznađa jeste ono što ga kida. Ne samo što nema objave mističkog jedinstva, u sanjanom vrhunskom miru, nego nema ni drugoga jedinstva teksta osim onoga koje jemči ritam zagrcnute dinamičnosti, kada nemogućnost govora provaljuje u Ilićev duh i tekst, i kada on, — koji je pošao na sretanje Platonu i Aristotelu, i koji nije prestajao da sanja da ponovi podvig Jovana Zlatoustog, — ne samo što ne *zlatousti* nego pada u nebulotična jezična pomračenja: mogao je koliko mu se htelo da odbacuje i dadaizam i nadrealizam, ali to što je, čitajući Pikabijinu poemu *Jedinstveni evnuh,* ponovio za Pikabijom: »Sve je večita nikada dovršena sofisterija, ili večna transformacija«, nije ni najmanje slučajno. Ponavljajući (istom prilikom) da *utehe* nema »bez velike ekstaze i koncentracije«,[17] on se rugao duhu Dade kao duhu dekoncentracije, ali bio je, svejedno, na udaru ovog duha: dekoncentracija ga je bacala u sami somnambulizam, u jezičke besmislice, i vrtloge nesaopštljivosti, u život pod maskom, u žudnju da se ta maska zdere (»zbaci«) sa lica, ali i (to pre svega?) u nemoć da se ta maska skine. On je imao *opsesiju lažnog,* kao svaki ognjeviti, autentični tražilac apsolutnog. Mi smo lažni; i naš jezik je lažan. Pesma se rađa iz religijskog zahteva za »obretenijem«, ona mora da bude veliko otkrovenje, a ne čisto verbalna igra u dokolici i dosadi virtuoza. Sve drugo je laž, pa i *korumpiranost* na koju nas pozivaju »vampiri predratne harmonije, a koja je u suštini

[17] U članku *Dada,* u časopisu *Život i rad,* 1929, IV, 21.

bila samo korumpiranost i atrofija«.[18] »Danas su potrebne intenzivnosti, koje će se *u akciji javiti negacijom,* kao preduslovom obnove«.[19]

Ova vera u *otkrovenje* udaljavala ga je od modernističkog estetizma koji će najviši svoj trijumf naći tamo gde bude našao najdublji pad početne negacije: u *Stražilovu* Crnjanskog, toj poemi koja nije, u suštini, ništa drugo nego pokušaj izmirenja lutanja (koje je neharmonijsko) i harmonije (koja je antiteza lutanja), i to duhom *nemira u rezignaciji.* Ilić hoće drugo: ne zvuk, ne pesmu radi pesme, nego život i čoveka otkrovenja, ili ništa (ili ne-biće). »Čovek je samo onda čovek, a život samo onda život, kada je u otkrovenjima. Zato ukoliko se više savest zamenjuje impresijom, utoliko smo bliži literaturi, utoliko smo manje ljudi, a veći virtuozi«.[20] To su rečenice koje je mogao da potpiše Paskal (one, čak, zvuče kao svojevrsna parafraza Paskala);[21] ali njih je mogao da potpiše i svaki nadrealist. Ma koliko da je odbacivao nadrealizam (ništa manje od rodonačelnog dadaizma), — tvrdeći, na način dosledno *reakcionaran,* kako su dadaisti i nadrealisti izraz lenjosti duha koja je, tobože, »prirodno« svojstvo Crnaca što je posle Rata postalo svojstvom svakog prosečnog Evropljanina, — nije ni najmanje slučajno što mu se pričinilo da »po postdadaistima i nadrealistima sva pitanja vode jednom problemu, problemu Boga«:[22] taj »problem boga«, koji je on video kao suštastveni problem postdadaizma (odnosno nadrealizma), — ukazujući pri tome, neposredno, i na Paskala, tvrdnjom kako je Paskal za postdadaiste samo »dobar argument« a ne ono što treba da bude: isposničko-podvižnički, asketsko-mistički *primer,* — jeste u stvari »problem« totaliteta. *Zanos,* od koga je on očekivao »obretenije«, jeste ekstaza *ka otkrovenju totalnosti:* ekstaza koja *jedina,* sredstvima iracionalnim, *oslobađa* ovu suštastvenu totalnost, ono pravo Ja o kome je sanjao nadrealizam, verujući da ono ne treba da se *tek stvori,* nego da je to *nešto dato,* što *samo zanosom,* predavanjem iracionalnim sposobnostima, treba da bude oslobođeno. Gde je

[18] U istom članku.

[19] U članku o Miroslavu Krležl.

[20] U istom članku.

[21] Odnosno *Petronijusa,* čiju rečenicu: »Plus poetice quam humane locutus es« (»Govorio si više kao pesnik nego kao čovek«) navodi Paskal *(Misli,* odeljak I — *Misli o duhu i stilu,* 29, v. izd. *Kultura,* Beograd, 1965).

[22] U članku *Dada.*

nadrealizam (u prvome svom periodu) verovao u otkrovenje, posredstvom predavanja vansvesnom automatizmu, Aleksandar Ilić verovao je u *obretenije,* posredstvom zanosa. Ono što je za nadrealiste skrivena totalnost, koja traži svoje oslobođenje, — oslobođenjem od tiranije svesti, — za njega je bog; tamo gde nadrealisti veruju u otkrivalački čin automatizma, kojim bi istina bića (istina Ja), skrivena pod maskom cenzorske svesti, imala da se iskaže u svoj svojoj suštini, on veruje u mistički, samo-žrtveni zanos. Nije u pitanju literatura, nego suština, istina (postojanje u suštini) do koje se može doći samo negacijom postojećeg koje je laž, i to dvostruka: *i laž sveta i laž svesti.* Opsesija apsolutnim, — apsolutno-idealnim, totalnim, — koje se, kao iracionalno (nemišljivo, vanpojamno), daje zanosu, produbljuje potrebu za negacijom, ali tako što se ta negacija apsolutizuje: opsednutost apsolutnim rascvetava se ovde groznićavom potrebom za ekstatičkom negacijom i sveta i svoga sopstvenog Ja.

To je *religijski iracionalizam* kao vera u božansku suštinu koja bi imala da bude »univerzalnost«, apsolutna harmonija, ali koja u stvarnosti sveta i svesti upućuje na razaranje i samo-razaranje utoliko više ukoliko je egzistencijalno izvornija: biće je neka »nedovršena rečenica« koju treba dovršiti, ali koje se tome dovršenju ne daje,[23] ljudi i stvari su »tajanstveno prepuni a nedovršeni«,[24] a sve se uvek javlja *pod maskom,* tako da je pesnički čin svojevrsni čin *očajničko-osvetničkog demaskiranja* koje, međutim, ne otkriva nikada pravo lice i zato posvećuje u jarost bezizlaznosti, u čistu destrukciju.[25] Duh pada u kolebanje

[23] U romanu *Gluvne čini:* »I svako lice koje vidim na bulevaru izgleda mi kao nedovršena rečenica. I ja hoću da je dopunim i mucam. I nikog da dohvati moju neizgovorenu reč«.

[24] Takođe u romanu *Gluvne čini.*

[25] Otuda je, po ovom imperativu demaskiranja, ovaj pesnik religijski mističar u stihu, a u prozi i dramskim pokušajima na mahove (a ponekad i potpuno) blizak realističkom, pa čak i naturalističkom sociologizmu. To su dva međusobno potpuno isključujuća literarna stava i stila, ali im je koren u osnovnoj Ilićevoj žudnji, koja je žudnja za demaskiranjem, za uništenjem i samo-uništenjem. Sve je prožeto strašću, gotovo osvetoljubivom, za razotkrivanjem, do uniženja i samo-uniženja. (Velibor Gligorić našao je u ovom romanu »peripetije piščeve moralne unakaženosti«. Po njemu, »potajna strast za silovanjem, žeđ da se ‚prikolje' neka nevinost, da se bude vukodlak za device, nešto faustovsko i landrijevsko, pratilo je istorijat ovog groznićavog delirijuma«. U romanu *Gluvne čini* »urođena raskidanost i ukopavanje svojih otkrića, strah da

između imperativa »zbaciti maske« i imperativa uništenja, potapanja svega (sve do »klice svih postanaka«) u mrak (»još crnje bacimo koprene«), uranjanjem u neprozirno-nebulotičnu simboliku »žaoke zlosti«, »pakosti mira«:

se ne sklizne sa putanje literature, sprečila je da se u ovome ide dokraja. Seksualni mistik koji halucinira između Dostojevskog i Tolstoja, između Jaše Ignjatovića i narodnih predanja, nije mogao postati demon i gluvna noć pokazala je samo siluetu malog balkanskog čoveka koji se uplašio erotičnih i moralnih ponora«; pa ipak, »taj skok u gluvnu noć okrepio je umetnički izraz Aleksandra Ilića, učinio ga dinamičnijim, rastresao ga, dao mu smelosti i nerva. Ovim delom Ilić se osposobio za umetnički doživljaj i za čudo ovaj njegov gotovo epileptičarski pad učinio ga je vitalnijim«, — v. u Gligorićevoj brošuri *Mistika i mistifikatori*, Beograd, 1930.) Religijski mističar, koji u snu o totalnosti, u susretu sa sopstvenim Ja (u poeziji), ide u san o žrtvenom zanosu, kao negaciji sopstvenoga jastva, u susretu sa svetom (u prozi) kao da ovde ne može biti ništa drugo nego duh negacije ili ovog demaskiranja u stilu realističko-naturalističkog sociologizma, prožetog paroksističko-razaračkom *strašću za gađenjem*.

Pri tom, A. Ilić je ne jednom padao u vulgarnost najbanalnijeg mogućnog reakcionarstva, *na nivou političke feljtonske pornografije*, opisujući Lava Trockog s mržnjom, kao »kakvog ruskog monaha, koji se zbog umetnosti raskaluđerio i došao u Pariz, koji ne radi ništa drugo nego radnike inspiriše gađenjem na svet«: ». . . I u ime mirisa ideala sve je smrdelo« (što je, međutim, isključivo istina prakse Ilićevog religijskog idealizma koji u svetu može da nađe samo »smrad« kao povod za gađenje); revolucionar je, uopšte, čisti cinik, i to najniže moguće vrste: »Kod svih tih socijalnih i političkih emigranata postoji jedna ironija i cinizam, koji u idejama goni na okorelost, na grubost osećanja i osećaja, na preziranje nežnosti. Oni su od svojih mladih pobornica i drugarica u ime ideje, pretvarali (?) u zajedničku stvar, za opštu upotrebu, kao ulične pisoare. Koliko su oni malih devojčica emigranata upropastili, pod izgovorom da im skinu sve buržoaske zablude«. — Ali, žudnja za negacijom u romanu *Gluvne čini* najčešće nije završavala u ovakvom banalnom belogardejskom feljtonizmu: u svojoj suštini, roman *Gluvne čini* (nesravnjeno značajniji od knjige *Ciganski testament)*, na mahove je spoj sociološkog naturalizma i misticizma: *fantastika* Ilićeva je delo tog protivurečnog spoja, tog neprestanog prožimanja sociološkog naturalizma i misticizma, sveta dostupnog čulima zdravo-razumskog empirizma i sveta halucinacije. *Groteskno-ironični ton* ove fantastike dolazi otuda: tu ima maštarije, i želje za nad-stvarnim, ali i jedne budnosti koja kao da neprestano vidi neposredno-empirijski svet i sprečava da se ova fantastika u potpunosti ostvari. To je kolebanje između sveta zdravo-razumske stvarnosti i sveta maštarije, jedna fantazmagorija ranjena realističnošću i jedna sanjarija duha koji, međutim, kao da ne može da zatvori oba oka. Zato su *Gluvne čini* roman duhovnog i duševnog, ali i literarnog, *međustanja*, zato je on prožet stilskim kolebanjima i protivurečnostima, ali tako da se tu nijedna započeta linija (ni ona mističke halucinacije, ni ona naturalizma) ne privodi kraju: sve je »nedovršena rečenica«, pa je čak i feljtonizam, koji se prepliće s autentičnim poetskim trenucima čija snaga nije mala, delo te nemoći da se ova rečenica dovrši, tako da je to knjiga mestimično *izvanrednih* trenutaka stila i literarne aljkavosti koja je, ne jednom, i *bukvalno* nepismena. To je *promašaj*, ali ne samo Aleksandra Ilića

Zbaciti maske! uništiti sene
svih sanka,
zalaska i svanka?
Il' ne! još crnje bacimo koprene
na klice svih postanka,

na sama sebe! . . . Pa žaokom zlosti
i pakošću mira
uzmimo bosti
dušu i oči trnjem besanice

nego i sveta koji je progovorio kroz njega. Nije ni najmanje slučajno što je ovaj pesnik (romansijer, esejist, dramski pisac, publicista) sanjao ostvarenje vagnerovske *sinteze* svih umetnosti (u članku *Mistika režije*, u knjizi *Binski preobražaji)*: njegov pozno-vagnerijanski san o sintezi u potpunosti odgovara njegovome snu o totalnosti, u svemu, o »obretenju« iz raskola između razumskog i van-razumskog u njihovu sintezu, i iz ograničeno-nebitnog u sveobjedinjavajuću (apsolutnu) bitnost. Njegova razbijenost i nedovršenost između eseja, poezije, drame i romana jeste nesumnjiva, ali je isto toliko izraz njegove razbijenosti između analitičko-racionalističkog uma i religijskog misticizma koliko i njegove žudnje za sintezom razumskog i van-razumskog, u nemogućnosti govora (bezjezičnosti) kao same *nemogućnosti postojanja*, i upravo zato jeste osnovno jemstvo da se duh *moderne* literature nasluti i kroz ovog pesnika, duh koji podrazumeva *nemogućnost i postojanja i govora*, sve do ove razbijenosti, — a ne samo nekakvu puku novu stilsku mogućnost traženu zbog nje same (iz čisto literarnih, akademskih, razloga). Fantastika romana *Gluvne čini*, koja treba da bude delo *budne sanjarije*, vizionarstvo *između* budnosti (sociološkog realizma) i sanjarije (mistike), — i, čak, sa izvesnim trenucima čisto esejističke meditacije, — delo je ove *nemogućnosti*, te razdrtosti, ali istovremeno i ovoga sna o sintezi.

U sasvim siromašnom iskustvu moderne proze do 1941 (koja, istinskije ili strože gledajući, zna samo za dva izvorna moderna pisca: Crnjanskog i Rastka Petrovića), fantastika romana *Gluvne čini*, kao pokušaj sinteze sociološkog realizma i mističke sanjarije (razumskog i van-razumskog), jeste *događaj* koji istorija moderne srpske proze neće smeti da previdi: to je jedan od retkih trenutaka razbijanja i prakse i pojma »klasičnog« romana, nemogućnog onako kako je nemogućan mentalni i moralni stav iz kojeg je taj roman izrastao. — Čak i otpor na koji je ovaj roman naišao to nedvosmisleno potvrđuje. Tako u kratkom prikazu romana *Gluvne čini*, potpisanom *D. M. (Letopis Matice srpske*, 1930, CCCXXVI, 1—2), kaže se kako se A. Ilić »ogledao dosad u nekoliko vrsta književnog rada, ali, razbljajući se, čini se da nije uspeo, ni u poeziji, ni u kritici, pa ni u raznim pozorišnim, književnim i naučnim člancima, da se dovoljno izrazi. (. . .) Kad pročitate ovu knjigu, videćete da knjiga g. Ilića nije roman. *Gluvne čini* su fragmenti lirske proze sa socijalnim vlaknima, sa mnogo rezonovanja, obojena nihilistički, i opservacija, katkad tačnih, ali i grubih po komparacijama, i sa detaljima koji nisu lepi. Pored toga, knjiga se teško čita, jer je u njoj sve nabacano, nesređeno; sve je u jednom dahu. Na mnogim stranicama nećete razumeti po nekoliko stavova, jer njihov autor hoće da je originalan, hoće neki nov način kazivanja, zaboravljajući da je lepota samo u prirodno-istinitom i

(Lutanja griže). Pesma bi imala da bude čin otkrovenja isključivo uništenjem svega što jeste, sve do samouništenja: *mit razaranja* ide ovde iz žudnje za apsolutnim (kao za apsolutno-idealnim). To je *religijski iracionalizam kao neumitni poziv na destrukciju sveta, ali i na destrukciju sopstvene svesti,* i otuda se tu, na trenutke, javlja i kult samoubistva:

Oh, ubiti se, ubiti, razbiti
Sve kosti te i mozak i to tkivo?
Ubiti u sebi sve dobro i živo
I nikada više nikada ne biti?

Ekstaza bi imala da bude agonija postojećeg kao rađanje (objavljivanje, otkrovenje) skrivene i zarobljene suštine, ali u stvarnosti »nedovršena rečenica« ne samo što ne ide ka svome dovršavanju, nego se *raspada:* tu ima, na mahove, u emfatičnosti ovih stihova, u egzaltaciji koja ih *preplavljuje,* nečega (pa makar i veoma dalekog i poetski izvanredno umanjenog) i od Rastka

jednostavnom«. — Osnovne spoljne karakteristike romana *Gluvne čini* koje se tu ističu jesu: 1) to »nije roman«, 2) »to su fragmenti lirske proze sa socijalnim vlaknima« (?) »sa mnogo rezonovanja, obojeni nihilistički«, i 3) tu je »sve nabacano, nesređeno«; — ali to su *opšte* karakteristike novoga romana posle 1920, kao što je i reakcija *Letopisa* na ovaj roman karakteristična reakcija konzervatizma: 1) knjiga se »teško čita«, 2) »na mnogim stranicama nećete razumeti po nekoliko stavova«, 3) »autor hoće da je originalan«. Ideja da je »lepota samo u prirodno-istinitom i jednostavnom« jeste osnovna ideja konzervatizma; ali nemogućnost »prirodno-istorijskog i jednostavnog« jeste preduslov moderne proze, koja će potražiti sebe i kroz *Gluvne čini.* To nije »zaboravljanje« »prirodno-istinitog i jednostavnog«, već je to njihova *nemogućnost,* sve do same »nerazumljivosti«, pa i haosa, u kojoj može postojati »želja« da se bude »originalan« (pa i svakojake usiljenosti, kojima obiluje Ilićeva knjiga *Gluvne čini),* ali tako što je tu »originalnost«, novi govor, izraz same ove nemogućnosti »prirodno-istinitog i jednostavnog«. Mestimično konfuzna do haotičnosti, prepuna štamparskih grešaka koje se, međutim, mešaju i sa svakojakim i najbukvalnijim Ilićevim ogrešenjima o gramatiku, lomljena između prvorazrednih feljtonističkih banalnosti (naročito u pokušajima sociološkim tumačenja), preživelog naturalizma i izvorne poetske užagrenosti koja proznoj rečenici otkriva, na mahove, nove mogućnosti, i čija unutarnja snaga je neosporna, roman *Gluvne čini* »nije uspeo«, ali u njegovoj konfuznoj promašenosti, isto kao i u Ilićevoj poeziji, *ima* epohe: istorija se iskazuje i slomom onoga što je bilo, njegovom daljom nemogućnošću, pa i pometenošću duha na prekretnici: pometenost ova zato je egzistencijalno izvornija i literarno dragocenija od »prirodno-istinitog i jednostavnog« o kome su, navelike, produžavali da govore »vampiri predratne harmonije (. . .) koja je u suštini bila samo korumpiranost«, u svetu velikih i preobražajnih sukoba i previranja.

Petrovića, i to onoga najoduševljenijeg, najželjnijeg totalnog života *i zato* najbližeg ništavilu, — onoga koji igra na samoj granice ne-bića, *kao dodola,* na putu ka freskama Makedonije i ka seoskim vašarima, i sa Apolinerom u imaginarnim svojim kolima, iza leđa kočijaša, pod nadstvarnom mesečinom, kome se ne zna ime. Ali (i to je sudbonosno za ovoga pesnika), ni ova *igra* duha i tela, u zanosu koji dostiže najviše časove ekstaze na samom rubu samouništenja (u paroksističkoj, i silovito zavitlanoj, želji za oslobođenjem od granica sopstvenog tela i sopstvene svesti), ne može ni jednoga jedinog trenutka da postane sama sebi cilj: Aleksandar Ilić u njoj *ne uživa,* on se ni njoj *ne predaje* u potpunosti. Ni ta igra ne može da ga obuhvati, dokraja da ga zanese: ako ima nekog zanosa, neospornog, u dve njegove knjige pesama (a posebno u drugoj, *Gresi Zlatousta),* uvek je taj zanos delimičan, ili, — još tačnije, — uvek ostaje tu prisutna izvesna nepotkupljiva *svest,* izvesna *racionalnost,* podržavana *idejom* o vansvesnoj (apsolutnoj) totalnosti, svest koja ostaje *skeptična,* odnosno koja neprestano utvrđuje kako ta totalnost (za Ilića: taj bog) nije dostignuta, — svest koja kvari »sreću« od zanosa, moment nepregorele racionalnosti koju nikakva žudnja za vansvesnim zanosom ne može da obezoruža i savlada. Otuda je tu vansvesnost vanrazumskog zanosa uvek delimična i *ukrštena* sa ovom svešću, i otuda *stradanje, u tom ukrštanju svesnog i van-svesnog,* — razumskog i van-razumskog, — ukrštanje koje će se, u groznicama Ilićevim, u njegovoj *teologijom* ranjenoj svesti, javiti njemu samome kao stradanje na krstu: Aleksandar Ilić je uvek između govora i ne-govora, između svesti i ne-svesti; emfatičnost njegova je od ove raspetosti: ni tamo ni ovamo (ni u »fizičkom« ni u idealističko-mističkoj »suštini«), on je neprestani *sukob sile jezika i sile ćutanja,* nekakav »Gospod utopije« (»Ja sluga suhom hlebu / I Gospod utopije«), — ali utopije koja ne može doći ni do svoga slova, — udvojen dvojnošću ovih protivurečnih sila čije protivurečje doživljavao je religijski, kao *krst.*

U svemu, i uvek, on je *dvojnost, u znaku krsta,* »iskušenik nevoljen i neshvaćen«, pometen slog, tamno slovo bez nade na rasvetljenje: »Sâm sam, bez samoće«,[26] usred neke zemlje što je

[26] Ovo je jedan od najparadoksalnijih Ilićevih stihova. On je alogičan, ali samo kao »izraz« apsolutne samoće, koja je usamljenost čak i u odnosu na samoću. Svest je udvojena: ona je svest A. Ilića o svojoj usamljenosti, — »sâm sam«, — ali i o potpunoj izgubljenosti: to je svest Ja koje nema samoga sebe, koje

»grižom usijana, / od čeg mozgom cveta / Lava svih vulkana . . .

je *fiktivno, s onu stranu svake izvesnosti,* i koje je zbog toga čak i bez sopstvene samoće: nema samoće tamo gde nema izvesnosti; samoća je, takođe, izvesnost. Jedina izvesnost ovde jeste izvesnost o sveopštoj neizvesnosti: to je paradoksalna izvesnost neizvesnosti, ili imanje nemanja, odnosno ova samoća i u odnosu na samoću, ova uskraćenost u svemu, pa i u »stvari« samoće. To je uvek ista *udvojenost,* uvek neprestano poricanje svega, nemogucnost ma kakve afirmacije, zatvoreni krug i zabludelost u njemu, ali i *patnja* zbog ove zabludelosti. Stihovi, u pesmi *Obretenije Zlatousta:* »Svaki mi korak neko prati, / Čak ni samoća mene neće«, idu iz ove udvojenosti: to je neizvesnost, neka prisutnost, ali koja ne izlazi iz senovitosti na svetlost poimanja (imanja, samoimanja), to je »neko«, možda kao on sâm za sebe samoga, on puni ali uskraćeni, idealni a nedosežni, ili on kao imperativ progledavanja, samoznanja i samoimanja, izricanja, u slepilu (neznanju, nemanju, neizgovorljivosti): *projekcija* tog »drugog« koji se ne objavljuje, ali koji se hoće, i koji je tu (samo ovako, u senci), i uvek ista ova *udvojenost:* »čak ni samoća mene neće«.

Pesnici do 1914. ne znaju za ovakvu udvojenost onako kako su pesnici izvesnosti ili pesnici samoće duha zdravo-razumskog racionalizma: jedino je Dis, u potpunoj svojoj zabludelosti, stizao s onu stranu samoće kao s onu stranu izvesnosti sopstvenog postojanja, — to je njegov *»nirvanizam«* (iracionalno prevazilaženje *racionalističkog* pesimizma). Možda će, uostalom, otuda Dis da odjekne u dva-tri trenutka Ilićeva, najizrazitije u pesmi *Obretenije Zlatousta:* »Gresi su moji noćas *bdili / Na međi smrti i života.* / Prošlosti bonoj *prilazili / I umirali ko dobrota«.* Ovde. »na međi smrti i života«, — na »međi« koja se javlja, od Zmaja i Laze Kostića do Disa i Dučićeve refleksije, — tipično je disovsko ovo *»prilaženje«* grehova »prošlosti bonoj« i, pogotovo, ova konfuzija između grehova i dobrote (pa čak i intonacija stiha što se tu rađa): »I umirali ko dobrota«. Ali to »disovsko« nije za Aleksandra Ilića: Dis u stavu »sâm sam, bez samoće«, nalazi mogućnost gubljenja i *smirenja* u njemu, nirvanističkog: Disov iracionalizam je smirujuće-nirvanističko prevazilaženje racionalističkog pesimizma. To je jedan »uspokojavajući« iracionalizam — uspokojavajuće zamiranje svesti o svemu, pa i o sopstvenom Ja i njegovoj usamljenosti. To je iracionalizam koji posvećuje u mir, ali koji, posle Disa, nikada više nije bio ponovljen.

Pesnici iracionalizma posle prvog svetskog rata kao da su se, najčešće, okretali iracionalizmu u stavu negacije postojećeg sveta, ali i postojeće *usamljenosti* u njemu: *iracionalno je tu isto toliko iznuđeno otporom svetu koliko i nadom u jedinstveno-objedinjavajuće.* Međutim, ako tu nema više samoće subjekta racionalističke kulture, kao usamljene monade među drugim usamljenim monadama (Rakić, Pandurović), ima samoće u njegovome odnosu na samoga sebe: to je jedna *razbijena monada, ali čiji fragmenti kao da blude po praznom prostoru apsolutnog neznanja,* a jedina svest, koja tu ostaje prisutna, jeste svest o ovoj razbijenosti ili *svest o vansebnosti.* Samoća srpske poezije epohe izrazitog racionalizma jeste samoća subjekta van sveta *(vansvetska samoća);* samoća poezije posle prvog svetskog rata, koji je otvorio — i kroz Aleksandra Ilića — duboku krizu sveta racionalističke kulture, — i to naglašenim okretanjem ka iracionalno-diskontinualnom, — jeste *samoća vansebnosti* ovoga subjekta: *ako su za osnovnog pesnika pre 1914. drugi Ne-Ja, za osnovnog pesnika posle 1918. njegovo sopstveno Ja sve izrazitije se iskazuje kao Ne-Ja.* Aleksandar Ilić ostaje u ovoj *udvojenosti* (»Sâm sam, bez samoće«): nema tu smirenja u zvučnosti, a najmanje u neosimboličkoj (disovskoj) magli zvučanja.

Ja ne mogu više!«[27] On se, istina, priviđao ponekad sebi kao da silazi sa tog svog krsta (a taj mračni krst, tada, kao da ostaje da lebdi, nad njim, u mračnim visinama):

Sišavši sa svog krsta,
Prašnjavih nogu i krvavih prsta,
Sa vrela druma skrećem,
Da kivan, bon i klono
Spustim
Na suhu, žutu travu
Obnevidelu dušu, bonu glavu,
I davnu pesmu usnim

(Drugo mitarstvo), ali sa krsta on nije silazio, onako kako je ostajao u raspetosti između razumskog i vanrazumskog, jezika i ćutanja, refleksivnog i vanpojamnog, s onu stranu mogućne sinteze koju je sanjao i dozivao. On je *protivurečje bez izgleda na sintezu* i utoliko grozničaviji i očajniji san o sintezi u svemu. I u ovoj *iluziji* da je sišao s krsta priviđao se on sebi »krvavih prsta« i *kivan,* uprkos svakoj klonulosti: *raspeti su kivni;* otuda ovde *suhota:* može se »sići«, i u iluziji, jedino u suhotu (»u suhu, žutu travu«), jer u potpunoj besplodnosti (nema tu ploda kao što nema sinteze) ili u potpunoj »obnevidelosti«: ima rastrzanja utrobe i duha, ali nema ploda, i *ima gledanja ali nema viđenja:* ništa se na krstu, u dvojnosti bez izlaska, nije videlo, — nikuda se ni duhom ni okom nije stiglo, — na krstu nema viđenja već samo košmarno poludelih prizora, u raspetosti između protivurečnih sila koje prodiru i u moć poimanja (gledanja), stvarajući pometnju u pojmovima: *raspeti su nebulotični somnambuli;* ne pomaže *skrenuti* »sa vrela druma« ispaštanja: iluzija je da će se negde spustiti glava (»bona«), i da će se usniti »davna pesma«. Davna pesma je »suština«, samo suštastvo (»ja, Taj-sušti, vaznesenski«), ali koje je sila van pojma i jezika, — *van cvetanja,* — dovoljno prokleto moćna da svaku »travu« učini ovde *suhom,* žutom, — da sve što jeste osudi na »suhost« nedovoljnosti, ne-pravosti, kao da van-egzistencijalno neprestano razara egzistenciju, u njoj samoj. To je nešto mutavo, slepo, gluvo, *i kivno* u toj gluhosti i obnevidelosti; to je omađijanost »gluvnim činima«, i reč uvek »kamenosrdna«, neprijateljski bodljava, *krugom rečenice kao trnovim vencem oko glave* (a ne kao onim vencem

[27] U pesmi *Drugo mitarstvo Jovana Zlatousta,* u knjizi *Gresi Zlatousta.*

kojim je sebe ukrasio, među decom vucima i lavovima ovcama, upućen Platonu i Aristotelu). Tu se, u trnovitoj muci, zatvara oko i sluh i duh: tu pir piruje *žudnja za apsolutnom svetlošću koja pomračuje i svest i svet,* i žudnja za apsolutnom ljubavlju koja osuđuje na zavadu, u sve većoj kivnosti. To je »suština« ili »večnost« *iznad* krsta, kao mir jedinstva *iznad* nemira zavađenoga (svega sa svime, i u svemu): mučeništvo kao zavađenost sa živim svetom, ali i kao zavada pojmova i silā, neraspoznavanje ili obnevidelost, ali sa kojima nema izmirenja, i koji i žive od ove neizmirljivosti s njima: da ima izmirenja sa bezjezičnošću (sa van-pojamnim), — kao sa gluvilom i slepilom, kao sa apsolutnom mutavošću, — imalo bi »boga« *Taj-Ta-To* Aleksandra Ilića; da ima mogućnosti povratka u ravnodušnost prema pojmu (u stanje bez pojma o pojmu), kao u ravnodušnost prema jeziku, imalo bi mogućnosti Ilića za boga i boga za Ilića: *bog počinje tamo gde jezik (čovečanstvo) prestaje.* Bog je nečovečansko u čovečanskom, kao nejezičko u jezičkom, ili van-fizičko u fizičkom (i statično u dinamičnom): on ne može i ne ume da bude ništa drugo nego anti-jezik u jeziku, patnja u čovečanskom.[28]

[28] *Praksa* religijskog iracionalizma (ukoliko je ovaj egzistencijalno izvoran) neumitno je u znaku *patnje* zbog provale van-razumskog, odnosno van-jezičkog. To je, možda, najznačajnije iskustvo koje se može pročitati kroz razlomljene i *kao zadavljene* stihove A. Ilića. Ono potpuno obesnažuje teze prvog zagovornika religijskog iracionalizma Nikolaja Velimirovića (kasnijeg episkopa i velikog reakcionara), iznete u knjizi *Religija Njegoševa,* Beograd, 1911, o pesniku kao jedinom otkrivaocu »harmonije« (univerzalnosti, boga): autentičan sledbenik ideala religijskog iracionalizma otvara vrata duha iracionalno van-čovečanskom, ali i anti-čovečanskom: bog Nikolaja Velimirovića jeste anti-čovečansko u čovečanskom, jemstvo sukoba čovečanskog sa samim sobom, a ne jemstvo harmonije. Ovaj sukob se iskazuje: 1) kao sukob sa istorijom (sa svetom), i 2) kao sukob sa umom, i to po jednoj višoj neminovnosti: *nema negacije istorije koja nije i negacija uma,* kao što nema negacije uma koja nije, istovremeno, i negacija istorije: *um je istorijski um, a istorija je ili osvajanje uma ili ne postoji.*

Uostalom, i sâm Nikolaj Velimirović je svoj religijski iracionalizam zasnovao na ove dve međusobno povezane negacije: njegova *apologija pesnika,* kao onoga kroz koga jedino progovara bog, i njegov *kult heroja ili osvete,* samo prividno mogu da se učine kao apologija čovečanskom, odnosno istorija čovečanskog samo-traženja, dok su zapravo izraz religijsko-iracionalističke negacije i umnosti i istorije, ili *velika pohvala Noći.* Pesnici se »najvećma približavaju Bogu«, »poetama i kroz poete govori Bog. Božanske tajne, tajne prirode ili našega života Bog otkriva samo poetama« (*Religija Njegoševa)* zato što je bog iracionalna apsolutnost koja se ne daje umu i koja je, u tome, protiv-umna. Um je analiza, bog je univerzum, sinteza. Boga nema u umu (»Um je kapija kroz koju greh uđe«, — *Molitve na jezeru,* Beograd, 1922), jer ga nema u analizi: »Analiza umrtvljuje, pesma oživljava« *(Misli o dobru i zlu,* Beograd, 1923), ili, još

Nema utehe u Ilićevom mučenju u nepojamnom, neizgovorljivom: zvučanje stiha (novoromantičarski simbolizam i estetizam) tu ne može biti nikakva uteha, kao što ni nadrealistički automatizam, tu igru slučaja na beskonačnom šahovskom polju verbalnosti, Aleksandar Ilić ne može da prihvati: on je anti-

određenije, »ono što dan analizira, noć sintetizira« (*Reči o Svečoveku,* Beograd, 1920). Zbog toga »*biti čovek nije ništa osobito;* osobito je biti pesnik« (*Religija Njegoševa),* ali zato je i pokret pesnika, dosledno iracionalizmu, pokret od čoveka uma i istorije ka Noći (čoveka i istorije), kao ka Noći koja je s onu stranu uma jer je s onu stranu »analize« i, — što je daleko bitnije, — jer je s onu stranu istorije (apsolut ili van-istorijska i van-pojmljiva »osnovna« priroda). Istorija je »pod--prirodna« *(Reči o Svečoveku).*

Istina, kult heroja, kao *kult osvete* u čijoj svetlosti su napisane mnoge stranice *Religije Njegoševe,* u protivurečju je sa predstavom o »pod-prirodnosti« istorije. Ipak, to protivurečje je samo formalno: ma koliko da je ovaj kult herojske osvete N. Velimirovića bio nesumnjivo određen potrebom da se, uoči balkanskih ratova, plemenska osveta, na marginama Njegoševog romantizma, pomiri sa hrišćanskom dogmatikom, i ma koliko da tu ima refleksa Karlajla i, još očitije, paradoksalnog pokušaja da se Niče »teologizira« (da se prihvati Natčovek *negacije,* ali odbaci njegova afirmacija i zameni Svečovekom: *Reči o Svečoveku* ovo će potvrditi), *suština* ovog uzdizanja heroja na ravan teološkog principa jeste negacija istorije. Kao što bog progovara *samo* kroz pesnika jer je čin pesnički čin iracionalnog saznanja (otkrovenja), tako on progovara i kroz herojski čin jer se tim činom sveti čovečanska nepravda učinjena još u pre-egzistenciji. Ono što određuje heroja, to je imperativ osvete ove »nepravde« iz pre-egzistencije, odnosno heroja ne određuje istorija (koja je »pod--prirodna«) nego »prava« priroda: misli nedostupna pre-egzistenciji uronjena u Noć i »greh« egzistencije: iracionalni strah od postojanja. »Pogaženu čovekovu pravdu bog je posvetio osudivši čoveka na jednu gorku i mizernu egzistenciju. Bog se time nije pokazao osvetoljubiv, no osvetnik pravde po večnom vasionskom zakonu, po nužnosti. Otuda, heroj sveteći pravdu, vrši delo Božje, ili drugim rečima, Bog kroz heroja vrši svoje delo. Heroj sveti pravdu i na sebi i na drugima. Heroj se pre svega rađa da osveti narušenu (u pre-egzistenciji) pravdu na sebi, zato je on ‚mučenik ovoga svijeta', potom, da je osveti na drugima, zato njegovo mučeništvo neizbežno ‚tragičeski konac prati'« *(Religija Njegoševa).*

Heroj je mučenik, čije podvižničko samo-žrtvovanje »tragičeski konac prati«: on je uništenje i samo-uništenje, koje je opet ova osveta pravde narušene u pre-egzistenciji. Heroj se vraća pravdi pre-egzistencije iz istorije, onako kako se pesnik vraća iz Dana (koji »analizira«), iz »poznanja«, *Noći,* koja »sintetizira«, ali tako da je ova sinteza Nikolaja Velimirovića nekakva *noćna sinteza,* ona koje nema u Danu (analitičkom umu). Bog progovara kroz pesnika i heroja zato što ne progovara kroz um (koji je analitički). Zato je pokret pesnika, kao i pokret heroja, od istorijskog (»pod-prirodnog«), ka van-istorijskom (»prirodnom«), — pokret od Dana ka Noći. (Ovo je Nikolaj Velimirović objavio usred svevlašća zdravo-razumskog »slobodnomislilačkog« skerlićevskog racionalizma. Skerlić, međutim, u svom prikazu *Religije Njegoševe, Srpski književni glasnik,* 1911, XXVII, 12, — v. *Pisci i knjige, VI,* Beograd, 1913, — o svemu tome nije progovorio

-estetička (i anti-estetska) muka izgovaranja neizgovorljivog (reflektovanja nerefleksivnog), patnja koja je »ružna« a ne milozvučna, jedna *ružna muka* i nemirenje sa van-pojmovnošću: ni onom »krotkom«, novoromantičarskog simbolizma *bludnje*, u lakom zvučanju, na krilima *modernističkog nemara*, ni onom u

ni reči, zadovoljavajući se samo da istakne da se na N. Velimiroviću vide »jasni tragovi liberalne protestantske teologije«, i da je njegovo shvatanje religije »tako nedogmatsko i liberalno, da je bliže kriticizmu no ortodoksiji«.) Zato su »nesrećni savest istorije«, ali ne kao neumitna negacija protiv-čovečanskog u čovečanskom (istorijskom) svetu, nego zato što je nesreća jemstvo odbacivanja »antropocentrične iluzije«: »Jer nesrećni su savest istorije. I jer nesrećni su rušitelji antropocentrične iluzije. Odvezani od svih drugih vrednosti nesrećni jedino dolaze do dragocenog poznanja čoveka« (*Reči o Svečoveku*).

Po tome: što dublja nesreća to dublje »poznanje« (odvezanost od »vrednosti«, od »antropocentrične iluzije«). Nesreća je, dakle, sreća »poznanja«: *nesreća čovečanstva je sreća boga*. Nesreća je Noć čovečanskog, bog ili anti-um i anti-istorija. Uzvik Svečoveka Nikolaja Velimirovića: »O kad ćemo se mi, braćo, spasti ove morske bolesti, što se Istorijom zove?« jeste dozivanje Noći istorije, i zato uzvik koji doziva nesreću i odbacuje svet: »Izbaci svet iz sebe, srce moje, pa ga posmatraj onda kako je nemoćan« (*Molitve na jezeru*). Otuda je i moglo da se desi da je on, koji je odbacivao Tolstojevu teoriju neprotivljenja zlu (posebno u tekstu *Tvorci Istorije, Karlajlova i Tolstojeva teorija*, 1914), i koji je u *Religiji Njegoševoj* pisao: »Kad bi svekoliko zlo u svetu imalo samo jednu glavu, ja ne znam šta bi Tolstoj činio s tom glavom, Njegoš bi je posekao«, u *Molitvama na jezeru* ubeđivao u mudrost povlačenja: »Mudar se sklanja s druma, i ostavlja zlo da juri po praznome drumu dok se ne umori i ne propadne« (molitva LXXV). U doba svoje nacionalističke »teologije«, on je govorio protiv »pesimizma Indije« kao protiv kuge (»Pesimizam indijski preneo se u Evropu kao indijska kuga. Od ova dva zla, koja je Indija dala Evropi, ne zna se, koje je gore«, — *O omladinskom pesimizmu*, u knjizi *Besede pod gorom*, Beograd, 1912), i neposredno protiv Bude i budizma (»Šta je učinio Buda svojim pesimizmom? Učinio je to da je od jednog ratobornog i živahnog naroda, kakvi su bili Indijanci pre njega, postao jedan nemoćan i pogružen i uspavan narod, koji danas nije u stanju čak ni svojim basnoslovnim brojem od 300 miliona da dâ otpora jednoj nebudijskoj, hrišćanskoj posadi od 50 hiljada ljudi«, — u istom tekstu *O omladinskom pesimizmu*), ali je u *Molitvama na jezeru* pokušavao da ispeva himnu Lao Ceu, Krišni i Budi, u znaku Nibane (molitva XLVIII): »Kitajski mudrac opominje dušu moju, da bude mirna i nepokretna i da čeka, da Tao dejstvuje u njoj. Slava neka je Lao-tzeu, učitelju i proroku naroda moga! / Indijski mudrac uči dušu moju, da se ne plaši stradanja, no da se kroz teško i istrajno vežbanje, kroz čišćenje i molitvu, diže Višnjemu, koji će joj izići na susret i pokazati joj Svoje lice i silu Svoju. Slava neka je Krišni, učitelju i proroku naroda svoga! / Carski sin Indije uči dušu moju, da se isprazni potpuno od semena i useva svoga, i otpadne od svih zmijskih prelasti i senovite materije, pa da se kao prazna, mirna, čista i blažena Nibana čeka. Slava neka je Budi, carskom sinu i neumitnom učitelju naroda svoga«. — Sve su to protivurečnosti, ali sve su one nađene u duhu zapovesti: »Izbaci svet iz sebe«. Ako je Nikolaj Velimirović slavio Ničea negacije, odbijajući njegove »afirmacije« (»Kad negira natčovek je strašan kao

razaračko-samorazaračkom delirijumu nadrealizma. Slom pojmova, i zabludelost u sve većoj vanpojamnosti, za ovog pesnika nije šansa modernističkog lirizma nemara i nehaja (nema modernizma izvan smirujuće-oslobođavajućeg, gorko-melanholičnog ali i melanholično-iskupljujućeg, narcističkog *bluđenja*),

div, kad afirmira, nadčovek je smešan kao pajac« — u prikazu Ničeove knjige *Tako je govorio Zaratustra*, u časopisu *Delo*, oktobar-novembar 1911), činio je to isključivo zato što religijski iracionalizam zahteva totalnu negaciju sveta, bezizlaznu zavadu sa njim, ali pravcem »afirmacije« božanskog kao vansvetskog: Niče je idealist, i to zato »jer je u tolikoj meri nepomirljiv sa postojećim poretkom stvari u svetu, da se dalje od njega u toj nepomirljivosti ne može ići«, ali Niče je u zabludi kad veruje da je Natčovek ostvarljiv, jer »ništa na čovečanskoj Zemlji nije i ne može biti ostvarljivo, nego se sve raspada«. *Raspadanje čovečanskog sveta jeste, i za Nikolaja Velimirovića, radanje boga*. (»Da me ne rastavljaš od prijatelja mojih? Ah, rastavi me, Gospode, rastavi me što pre od prijatelja mojih, jer oni su najdeblji zid između Tebe i mene«, — *Molitve na jezeru*). Na marginama Ćurčinovog prevoda Ničea napisao je ovaj teolog rečenice *mržnje na čovečansko kakva pre njega nikada nije progovorila srpskim jezikom:* »U ovome je svetu užasno zagušljivo i teskobno: koliko je samo ‚mnogih — premnogih', i koliko je znoja na njima. Teskobno i zagušljivo! Ko želi prostranstva i svežeg zraka, taj se mora dići iznad ovog sveta, iznad ovog učepanog obora, gde dahće i preživa i množi se stado ‚mnogih — premnogih'. *Suviše blisko stoje ljudi jedan uz drugoga, suviše se oseća zadah njihov, zadah njihova tela i njihove duše*. Tamo visoko, nad ljudima, tamo je samoća i sloboda; tamo je devičanska, čista, bezmirisna priroda, sasvim različna od ove naše babinjarske, ušikane prirode«.

Savet »izbaci svet iz sebe« (koji je ovaj episkop sa osmehom davao) jeste poziv na stradanje u samo-razaranju, poziv na patnje u destruktivnom religijskom iracionalizmu, a ne jemstvo »harmonije«, a drugi savet Nikolaja Velimirovića: »Stavi svoj život u stihove, ako hoćeš da osetiš život univerzalni i da budeš s ovim u vezi i harmoniji« (*Besede pod gorom*) ne otkriva se tu samo kao banalnost iscrpenog romantizma nego odjekuje, u praksi životno izvornog iracionalizma, kao cinična laž: ideal »univerzalnog« ovde može isključivo da bude jemstvo razaranja i samo-razaranja svesti, sve do razaranja jezika, a ne zaloga »veze« sa harmonijom. Bog je ovde izvor destrukcije. *Što dublja vernost bogu, to dublja vernost destrukciji*. Nikolaj Velimirović je za apsolutnu destrukciju jer je za apsolutni idealizam; ali taj *destruktivni idealizam*, — kao poziv na razaranje sveta, istorije i uma, — kao poziv na samo-razaranje čovečanskog u njemu samom, — kao provala Noći (onoga što je van-istorijsko i van-umno u postojeći svet i u postojeću svest), ostaje *nesreća čovečanskog*, i to u njemu samome: sukob čovečanskog sa samim sobom, stradanje u razdoru umnog i van-umnog a ne »harmonija« koja bi imala da »progovori«, glasom božanskim (glasovima večnosti i univerzalnosti) kroz krvavljenja heroja, »mučenika ovoga svijeta«, i kroz pesnika.

Nikolaj Velimirović, međutim, *ne zna za boga:* nema ni najmanjeg traga destrukcije u njegovom pisanju, ni najmanjeg znaka stradanja. On je ideolog-retoričar, stilista. Sposoban da, dosledno duhu totalitarističkog dogmatizma, baca prokletstva na intelektualnost u ime *jednog* učitelja i *jednog* znanja, govoreći da

nego je to *šansa prokletstva,* šansa za trpljenje na *krstu bunila.* Tamo gde su modernisti nalazili šansu za lakoću, on je nalazio stradanje: gde su oni, u van-pojamnom, nalazili jemstvo same *ne-odgovornosti,* kao gorko-slatke bludnje (koja će stići do samoga novoromantičarskog estetizma), on je nalazio

je intelektualac »četvrtina čoveka« (»Da bi postali intelektualci, za to nam služe hiljade učitelja, a da bi postali potpuni ljudi, za to nam stoji na usluzi sam Hristos. Reći: ja sam intelektualac — znači isto što i reći: ja sam četvrtina čoveka. Otuda je ime ‚intelektualac' jedno nečovečno ime i jedna optužba sebe samoga«, — *Intelektualnost,* u knjizi *Misli o dobru i o zlu),* on je ostajao miljenik intelekta odvojenog od svakog živog iskustva, žongler (episkop-pajac) na konopcu sasvim prizemne (bezopasne) sofisterije, retoričar za koga je problem pisanja isključivo problem veštine: njegova stilistička »harmonija« je u neskladu sa njegovim bogom apsolutne iracionalističke negacije svega postojećeg. On, koji je zamerao Ćurčinu (u citiranom članku o Ničeu), što je odviše »gramatički« prevodio Ničea, dok je »Niče bio rušitelj sviju svetinja pa i svetinja gramatičkih i sintaksičkih. G. Ćurčin je svojim prevodom *ublažio* Ničea«, sopstvenim stilističkim bleskom ne samo što je »ublažio« negaciju svog religijskog iracionalizma, nego je neprestano otkrivao da je ta negacija za njega samo jedan teološki pojam, jedan element u njegovoj teološkoj konstrukciji, izvan svake životne izvornosti. Pričinjavao se ponekad kao »neregulisani i zavitlani duh«, kao »odmetnik u filosofiji, u ponašanju, u stavu, sa nožem u zubima, revolverom u jednoj i bombom u drugoj ruci. Njegovo je osnovno da u ovo što je treba baciti bombu, opaliti revolver i potegnuti nož, pa tek onda poći ka Svečoveku i Samilosti« (Branko Lazarević, u knjizi *Impresije iz književnosti, II,* izd. *Geca Kon,* Beograd, 1924). ali njegova svaka reč je »regulisana«: njegov stil »blista od figura i slika, ali je sve to blesak lažnog metala« (Milan Bogdanović, u prikazu knjige *Misli o dobru i o zlu,* v. u knjizi *Stari i novi. I. Geca Kon,* Beograd, 1931). Ako, međutim, u njegovom pisanju dolazi i do »nesklaonosti«, onda to nije »neskladnost« duha razdrtog između mogućnog i nemogućnog, nego »neskladnost (. . .) užasna i do krajnje mere neukusna« (M. Bogdanović), neskladnost koja dolazi iz *istog* izvora iz kojeg i njegov »blistav« stil: iz životno-neizvornog, iz predumišljajnosti nekoga ko, uistinu, — kako je Bogdanović uočio i naglasio, — »filistarski rezonuje«, tako da u »mnogim njegovim rečenicama probija jedna konzervativna buržoaska ideologija« (ona koja će ovde da se iskazuje aforizmima: »Sve vodenice melju u Božju korist«, »Sve što si dao u ime Božje, dao si pod interes«, neprestano u znaku *božanske ekonomije:* »U svakom čoveku nalazi se uložen Božji životni kapital«). To mišljenje o bogu u znaku *koristi, interesa* i *kapitala,* jeste čista buržoaska ideologija: negacija u duhu religijskog iracionalizma tu završava u »kapitalu«, a razdori i duševna i duhovna stradanja pretvaraju se u prazne stilističke figure: u »lažni metal« buržoaske ideologije.

Zbog toga, kada je i sâm probao da piše stihove (*Duhovna lira,* Skoplje, 1925; isto u knjizi *Ohridski prolog),* Nikolaj Velimirović ne samo što nije ni pokušao u njih da »stavi« svoj život (i tako da iskusi i sâm kako stvarno izgleda pokušaj da se dođe do »života univerzalnog«?), nego je nastojao, koliko mu je igda bilo dano, da *se glumački* saobrazi psihologiji i jeziku najnepismenijeg bogomoljca, ne nalazeći nikakav »tragičeski konac« nego jednu *zapanjujuću komediju gluposti.* Očito podstaknut željom da podražava primeru Jovana Damaskina, Kozme, Josifa, Teofana, Pavla Amorejskog, Romana Slatkopojca,

svoju pobrkanost, muke s jezikom na samoj granici bezjezičnosti, i *mučenje* u njoj. On nije mogao, modernistički, u nepojamnosti i *bludnji* da nađe šansu za zvuk, i da se slomu pojmova obraduje kao jemstvu rađanja zvučne vasione u kojoj čovek ne misli nego bludi u »nebesima«, u pesmotvornoj ne-odgovornosti artista, ali nije mogao da se preda ni kasnijem, anti-modernističkom, automatizmu nadrealista: hteo je da vidi i *da kaže* nevidljivo, i time produbljavao rascep između svesnog i nesvesnog.

Otuda je, uostalom, Jovan Zlatoust ovde ideal, ali otud je on uvek, i neumitno, u »grehu«, a ne viđen i doživljen u časovima svog likujućeg zlatoušća: greh mu je u svesti o raspadanju pojma, jezika i sklada. Zlatoust se priviđao Iliću kao idealno iskupljujuća smirenost u izricanju (smirenost u govoru). Zlatoust ima jezik: on nije na krstu. Nema Jovana Zlatousta (nemà zlatoušća, pa makar i samo modernističkog) na krstu protivurečja *radosnog očajanja* ili »bratske zlobe«, kada se sve raspada, i kada se ne zna više ne samo razlika između mrenja i sna, nego Ja više ne zna ni za iluziju o sopstvenoj celosnosti, odvajajući se od sebe samog, kao u Ilićevom iskustvu:

Živim li mrenjem ili snima?
. . .
O, ko mi kroz noć glavom klima
I gleda mirno bratskom zlobom?

Andreje Kritskog, Ambrosija, Kasija, — sa čijim pesmama »nikakve pesme u svetu ne mogu se sravniti« (v. u predgovoru *Duhovne lire),* — ali valjda i želeći da bude spona između pravoslavne crkve i njene pastve, onako kao što »između nemačkog prostog naroda i velikog Kanta stoji Šiler, između Spinoze i mnogobrojnih ispod Spinoze . . . Gete, između teške sholastičke teologije i sujeverne mase srednjeg veka — Dante i Francisko Asiski, između rimo-katoličkog materijalizma i kvekerskog spiritualizma — Milton« *(Religija Njegoševa),* — ovaj doktor staro-katoličkog fakulteta u Bernu i počasni doktor univerziteta u Oksfordu i Glazgovu pisao je o »stolpnicima i jurodivima Hrista radi« (od kojih mu je najdraži sv. Simeon Stolpnik koji je, dragovoljno vezan za stub da bi tako bio bliži Hristu, pretvorio crva u biser), stihove što izgledaju ovako: »Zli duh Tebe na Gori spopade, / Ponudi Ti sve svetske naslade, / Samo pred njim da bi metanis'o / I u njegov tabor se upis'o«, ili: »Suze, suze, vodo osveštana / Osveštana, Bogom darovana, / Duša može oprati se vama / Kao telo vodom sa česama« *(Suze),* dok kroz njega »svemogućstvo svetom tajnom šapti«: »Iz velikog dana čovek u noć pade, / Noć istorije gde sva zla prorade« *(Večernja molitva),* »Angel slepog vodi da se ne ugruva«, »Znanje je neznanje kad je komadično«, »Debelost je tela — voda / A vodenost tela — strasti, / Debelome i vodnome / Nije teško u greh pasti«, »Ne daj Bože poginuti, ne daj, / Podrž' telo, a dušu pričekaj«.

Gde je »bratska zloba« nema pojma, i nema jezika; ali nema ni smirenja: smirenje je u izricanju. Smiriti se znači izreći, kazati; naći se u miru jasnog razlikovanja (bratstva od zlobe), — znati kao govoriti (razlikovati). San je i ideal biti Jovan Zlatoust; ali stvarnost je *Zlatoust u grehu* — Zlatoust u nemoći govora: njegova knjiga pisana pod *zlatnom* senkom Jovana Zlatousta ne zove se slučajno *Gresi Jovana Zlatousta:* »greh« je u samome krstu, u orgijanju protivurečja koja kidaju pojmove, koja onemogućavaju zlatoušće: nema zlatoušća (retorike estetizma) tamo gde nema sinteze u pojmu, gde je krst protivurečja bez sinteze: modernizam je, suštinski, estetsko-zvučni konformizam, rođen u zvučnoj ne-odgovornosti pojmu (izricanju): on je prihvatanje bludnje, mogućno samo tamo gde je mogućna bludnja u ne-odgovornosti. Tamo gde modernisti *blude,* zvučno (i *ipak* harmonijski), ovaj zagrcnuti i slomljeni pesnik umesto zvuka nalazi muku progledavanja: njegov misticizam je srljanje u mrak, ali uvek isti izraz pokušaja progledavanja: duh mu je hteo da vidi (da pojmi) a ne samo da zvuči. Duh mu je hteo suštastvo, a ne zvučnu pesmu. Ali taj napor mističkog progledavanja, u nemoći razuma i nesposobnosti Ilićevoj da se izmiri sa bludnjom u vanrazumskim prostorima, spaljivao je slog i srok njegove pesme, ostajući samo ideal »očiju mojih drugog sveta«:

Sklopiti oči, da ne manu
Zloguke tice crnog leta
Danu
Očiju mojih drugog sveta

(Žrtva Zlatousta): voštanica, koju je palio ovaj pesnik-isposnik, upaljena je rukom kobi koja mu nije dozvoljavala da se zadovolji zvukom, verbalnim igrama, njegovom žudnjom da vidi, *da »vlači« i mrači sablast:*

Vidovita oka i modrim kolutom
Po tavne kute usamljene kleti
S voštanicom žutom
Vlačim
I mračim
Sablast, kad senkom po zidu početi

(Čini Zlatousta). Ovo: »kad senkom po zidu početi« — to jeste pesnički bitni (pesnički suštastveni) Ilić: *nebuloza,* kao obećanje

poezije (suštastva), ali ne i poezija sama (ne i suštastvo): *taj infinitivni oblik* »početi« (na kraju stiha, kada je već sve *završeno),* taj očajničko-paradoksalni pokušaj (uvek nanova) produženja, u beskonačnost, onoga što je, međutim, trenutno, samo trenutak: ovaj oblik, infinitivno-nezavršeni, »večni«, kao da odvodi u večnost, unatrag (pre čoveka: pre vremena), ali to je večnost koja, paradoksalno, *neprestano počinje,* večnost uvek iznova: egzistencija u oticanju, od trenutka do trenutka, to je *obećanje* večnosti (svaki trenutak kao »jedna« večnost), ali i neprestano njeno raspadanje (kao raspadanje trenutaka): jedan tok, ali istrzan, jedna *raskomadana »večnost«,* ona koja uzaludno pokušava da se obrazuje u potpunosti, da dođe do svoje celine, bez ove diskontinualnosti trenutka.

Poezija, do koje ovde dolazi, jeste naglašeno *onirička,* ali to je *onirizam bez slike* i bez pojma, makar izvrnutog:[29] nema ključa za ulazak u ovaj onirički svet što se zbiva »u temeljima donjim« i u kome ovaj pesnik morao je samome sebi da se pričinjava kao jedan od onih »gubavih rudara što lome noću, danju / metalni porok zemlje«, ali u »gluvnome bitisanju«, tako da ni ti »gubavi rudari« ni taj »metalni porok« ne mogu doći do svog smisla:

U ovoj crnoj kući, u ovom muklom zdanju
Gde mi vijuge mozga spletoše živce bone
Sa požarima crnim — u teškom očajanju
Gubavih rudara što lome noću, danju
Metalni porok zemlje u gluvnom bitisanju
U blistanju se vijam i orem regione
Ko nišči Nazareta i sejač vasione

U ovoj sivoj kući, u ovom muklom zdanju
Udar mog teškog vriska moždinu pali, grize
Ko požar groma živac po kičmi gromobrana —
Sad bdenosanjem duši navlačim crne rize:
Da strašno sunce skrijem što nosim u lobanju,
Što bije kao vulkan gejzirima zraka
Beskraj, od podlog mraka do viteškog dana,
Od skriti moga hrama do nebesnih mi čardaka

[29] Bez obzira što je Ilić hteo da mu verujemo na reč, dajući svojevrsnu »izjavu« u stihu: »O, verni brat sam čudnim snima / Posmrtne što mu gore svece / U duši, koja nikad neće / Mira da nađe u ljubavima« (u knjizi *Gresi Zlatousta).*

. . .
U ovoj mračnoj kući, u ovom ludom zdanju
U temeljima donjim ja dušu svoju zidam
I besim vitke senke u slatkom očajanju —
Prepun sam kletve Bogu u sataninom znanju,
Al' kao zvezdar s neba sve volšebnosti skidam
Melem vračam da Bogu dušu i um vidam!

(Oltar Zlatousta). To je *gluvnost* koja je prodrla svuda: i u um i u sluh i u vid: to je somnambulna zamračenost, zagluhnutost i zaslepljenost, i neka *pometnja* u njima, koja se doživljava kao ispaštanje (»udar mog teškog vriska moždinu pali«), tolika da »bdenosanje«, koje pokušava ovaj pesnik u »skriti« svoga fiktivnog hrama, »u ovoj crnoj kući«, da saobrazi slovu i duhu crkvene ortodoksije, ne vodi nikakvom rasvetljenju već »duši navlači crne rize«: to monaško mucanje, možda čak i *mutavost niščih,* nesumnjivo je jedna od najtamnijih manifestacija podzemnog »srednjovekovlja« u srpskoj kulturi (onoga koje ne može čak ni sa renesansom da se pomiri), ali u kome je mogućan i stih:

I besim vitke senke u slatkom očajanju,

stih kroz čiju apsolutnu neprozirnost (— nema komentara za njega! —) *kao da se kezi* duh ruganja, nekakva *sprdnja* više no »kletva Bogu i sataninom znanju«. Ono: »Al' kao zvezdar s neba sve volšebnosti skidam, / Melem vračam da Bogu dušu i um vidam!« liči na *obesnost* (i obscenost) koja se ruga bogu (kome, čak, ovaj podvižnik odjednom kao da treba dušu i um da vida!), što je sigurno totalno iskliznuće ne samo iz svake poezije nego i iz slova teologije (ma koje), ali što nije delo nikakve žudnje za satanizmom, nego jednoga jedinoga »greha« ovoga pesnika monaškog podvižništva: njegovoga »greha« bezjezičnosti i somnambulizma u njoj.

Tu ostaje tekst prividno sintaksički (smisleno) organizovan, a stvarno razdrobljen: gomila krhotina površinski (prividno) povezanih logikom sintakse, jer sintaksička forma ne pokriva ništa. Ona nema svoj »sadržaj«. To je autentičan *somnambulizam: sintaksička forma koja je sama sebi sadržaj;* trepeti duha, — u čežnjama, »gresima«, »obretenijima«, »oltarima« i umiranjima, — postaju kristali, tvrdi i nepokretni, tako da sve stvari dobijaju još više u svojoj težini, — svaka reč *ostaje* »kamenosrdna«, — u nepokretnosti i glomaznosti (a tvrdih i oštrih, tamno-

-sjaktavih ivica), — u neprestanom i bezizglednom splitanju i rasplitanju, u grču razmrsivanja što sve samo još više zamršuje, u prenapregnutosti živaca, usred sve veće *bezjezičnosti bića* koje tone u ništavilo. To je bunilo kao vanpojamnost u bezizlazno-bezjezičnom svetu; to je bolna (»bona«) agonija pojmova kao bespuće između pojamnog i van-pojamnog, razumskog i vanrazumskog. To je *sunce ponora,* misao nemišljivog, razbijenost i *drama straha* koja se tu začinje, — straha od misli i straha od osećanja, — s nadom Ilićevom da se kroz tu dramu može da dospe negde *iznad bola i radosti,* da se oni mogu prevazići da bi se našla »vedrina i celina razbijenih hemisfera«.[30] San o vedrini, o poletu, do kojih bi se došlo prevazilaženjem radosti i bola (kroz istovremeno prevazilaženje istine i zablude), kao san o apsolutnom oslobođenju o kome sanja »doba kada se mozak cepao na dve hemisfere«,[31] doba kada se »ni mrači ni svanja«, kada uvek isto »bunilo bola nad mirise sleta«, kada se, kroz nekakvo nemišljivo izgaranje, »s njima sreta — / Ali bez susreta«: *proleće, kao obećanje susreta i njegovo istovremeno uskraćivanje,* proleće kao bol sretanja bez susreta:

Bunilo bola nad mirise sleta,
Izgara se s njima i s njima se sreta —
Ali bez susreta.
O, gde smo bili! I šta kajno cveli
Od sanja do sanja,
— Kad zanosi žrtve svud su me razneli —
Eto, tu u duši! gde se oganj beli,
Kad se od lutanja
Ni mrači ni svanja?

Proleće gorči radost očajanja,
Melemno truje, oproštajno ganja,
Dok obnovom čili

[30] »Drama se pojavljuje kada postoji strah od osećanja i strah od misli: dve neophodnosti, bez kojih nema ni savesti, ni radosti, ni uslova da vidimo sebe u sebi i sebe u drugima. I tu je jedna hemisfera današnjice. Javlja se u doba kada strast savesti i očaj brižnosti postaju okvir suprotnosti, da bi se iz toga stvorio nov životni polet, prevazilazeći i bol i radost, da bi se našla vedrina i celina razbijenih hemisfera: slast i tuga novog stvaralaštva — novog čovečanstva« (u drami *Kabaret kod dve hemisfere, epopeja u pet činova s predigrom,* u tekstu *Uvod u dramu,* — Beograd, god? — oko 1930).

[31] *Kabaret kod dve hemisfere, Uvod u dramu.*

Rastajanje nemo čednog nestajanja —
O, kud sve idemo! . . .
I gde smo sve bili,
Kad ponor samo sunce misli svanja
Večnosti, koja stokratno odzvanja?

(Proleće). Nema susreta, ni između ovoga bola i mirisa, iako ima nekakvog traženja (nade u »sretanje«); gde smo bili — to se ne zna, jer smo svuda bili (i svuda jesmo): *rasuti smo,* ne možemo znati jer se ne možemo usredsrediti na jednom mestu, a »jedno mesto«, to je jedan *pojam.* To »mesto« je, međutim, neodredljivo, onako kako ovde provaljuje nepojamno u svaki pojam: lutanje je ovde lutanje u samom pojmu: to su »obnevidele duše« kao duše koje su postale sebi nepojamne onako kako su izgubile, same, mogućnost pojma (poimanja): govor ne donosi ništa (sama *činjenica stiha* neće ovaj ne-govor preobraziti u govor, onako kako ovu nepojmljivost neće pretvoriti u pojam — u serije pojmova: u sintaksu koja *ima* svoj predmet), i *u tome smislu* neće doći tu ni do kakvog susreta: *susret je uvek susret u pojmu* (u slici, u zvuku), susret kao uravnoteženje sila radosti i sila očajanja: ovde, međutim, gde se stiže do *bezizlaznih* metafora kao što je »radost očajanja«, i do onoga što »melemno truje« ili »oproštajno ganja«, — »kad ponor samo sunce misli svanja« (ponor: nepojamnost, konačno — bezizlazno — protivurečno »misli«, koja je sunce, jer je sunce pojamnosti), ovde nema pojma i nema svanuća: svanuće je u pojmu (poimanje je svanjivanje, jasno viđenje, izvesnost), tu je sve ponor, lutanje nad njim. Tu još ima proleća, ali samo kao ove nade koja je daleko od svakog ostvarenja i koja, uostalom, nikad više neće ni da se objavi u Ilićevoj poeziji; stih »bunilo bola nad mirise sleta« je *sudbinski* Ilićev stih, neka vrsta *stiha-raskrsnice:* objavljen sproleća 1918, u jednom od poslednjih brojeva *Zabavnika Srpskih novina* na Krfu,[32] on je kao reka na čijoj jednoj obali je Milutin Bojić, a na drugoj pesnici modernizma. To je stih koji deli dve epohe: u magli ovoga stiha lutanja iščezava Bojić i iz te magle izranjaju pesnici koji će potom doći. Bojić je branio jedan svet, braneći njegove pojmove. Kad Bojić kaže, svakom svojom pesmom: *vratićemo se,* on to ne kaže samo svetu svog plemena, nego i njegovome duhu. Heroika ovoga pesnika koji je jedva koju godinu pre toga hteo da bude i *ničeanac,* nije samo izraz jedne moralne nego i jedne opšte

[32] U broju 2, od 15. maja 1918.

pojmovne izvesnosti: ne može se biti pesnik plemena, — kao što je M. Bojić, pre svega, hteo da bude, — a ne biti i pesnik ove izvesnosti: pleme je sistem vrednosti i sistem pojmovni, doveden do apsolutne preciznosti. Raspadanje pojmova jeste i raspadanje plemena. U Aleksandru Iliću je *bunilo* proleća (maja 1918), kao pometenost u pojmovima: više nema izvesnosti, ne zna se šta je bol a šta radost, šta oprašta a šta proganja. Ovo neznanje jeste suštinsko znanje modernizma: znanje zabludelosti. Njega je, prvi, objavio Aleksandar Ilić, — i u tome je njegov nesumnjiv *istorijski* značaj, — ali on je bio nesposoban da ga sledi: vanpojamnost ga je bacala u očajanje od koga nije mogao da ga spase ni estetizam, ali ni misticizam (a još manje njegovi kvazi-srednjovekovni teološki blefovi), — tamo gde su drugi pesnici nalazili zvučanje, za buduće antologije, on je nalazio »zanose žrtve« (»eto, tu u duši! gde se oganj beli, / Kad se od lutanja / Ni mrači ni svanja«), i u njima tek gdekoji stih (kao ovaj stih o »ognju belom«) što se jedva otima od praznine bića i jezika, ali ako se, sigurno, antologičari — zavereni ostvarenju — neće otimati o njegove mutave i kao slomljene stihove, — istorija *duha* i poezije posle Osamnaeste neće ga zaboraviti: u njegovoj pesničkoj pometenosti ima *istine* ovoga duha koji je progovarao više svojom nemoći govora, kao svojom sopstvenom nemogućnošću (ili nemogućnošću svog sveta), nego mnogo kojim drugim stihovima čija »napisanost« je, najčešće, maska iza koje se krije ovaj *nemogućan duh u nemogućnom svetu.*

Dragutin J. Ilić

Bogdan Popović zamerio je Skerliću (blago, u jednoj kratkoj napomeni) što u svoju *Istoriju* nije uneo i Dragutina J. Ilića: »Po položaju koji je u svoje doba imao u našoj književnosti, on zaslužuje da uđe u njenu istoriju«.[1] — ». . . U svoje doba«? Ovo piše Bogdan Popović maja 1914: ako se zna da je Ilićev roman *Hadži-Diša* objavljen 1908, samo četiri godine pre »školskog« izdanja Skerlićeve *Istorije,* onda ovo Popovićevo »u svoje doba« kao da treba Dragutina J. Ilića da izgna iz epohe Skerlića i Popovića, dublje u prošlost. Međutim, i sâm Ilić osećao se tuđinom u doba Bogdana Popovića i Skerlića, i to kao romantičar koji je preživeo epohu romantizma, da bi, u epohi koju je pripremao, nesumnjivo, i njegov mlađi brat Vojislav J. Ilić, sve više živeo kao avet među živima. Istina, to nije romantizam iz prve njegove knjige stihova[2] u kojoj se zmajevska versifikacija prekida tek ponegde, i to možda najviše podražavanjem stihu Vojislava Ilića (i to potpunim: i temom, metrički, i organizacijom strofe, i stilom deskripcije), ili Ilićevim pokušajima da, nastavljajući svoga oca, Jovu Ilića, napiše pesme derta i sevdaha (ali u

[1] *Jovan Skerlić kao književni kritičar (Srpski književni glasnik,* 1920, I, 1; v.: Bogdan Popović, *Članci i predavanje o književnosti, umetnosti, jeziku i moralu, Srpska književna zadruga,* kolo XXXV, br. 236, Beograd, 1932. Ogled je napisan po Skerlićevoj smrti, maja 1914, za *Narod* Rista Radulovića, ali je zbog rata tek kasnije objavljen). — Dragutin J. Ilić oštro je kritikovao Skerlićevu *Istoriju nove srpske književnosti* (prvo, »školsko izdanje«) u *Brankovom Kolu,* 1912, XVIII, 21, 22, 23. i 24.

[2] *Pesme,* Beograd, 1884.

vranjanskom govoru),[3] niti je to romantizam njegovih »istorijskih drama«, u stihu, po kojima je nekada bio slavan (tako da Bogdan Popović, najverovatnije, misli na njega pre svega kao na pisca *Jakvinte* i *Kralja Vukašina*.[4] Umesto scene »istorijske drame«, u pet činova, to je *scena posle petog čina:* prazna scena, na kojoj više nema junaka (ubica i žrtava). Umesto istorije, u romantičarskoj režiji, to je »metafizika« *»sna Večnosti«* kao samoga poraženog vremena, ruka Večnosti koja se iz »bezdne« (bezdana) pruža da za sobom povuče Vreme:

Usnule zvezde, nebo bledo
Ko platno sivo nad zemljom stoji,
Kraj pokojnice Vreme sedo
Poslednje čase u strepnji broji.
Ne šumi zemlja, ne blista more,
Skamenjen oblak, santa leda,
A Vreme sedo, vrh strme gore,
Mrtvo u bezdnu, nešumsku, gleda.
A iz dna tmine, mrtvački tamne,
Nenadno k' sev plamena grobna,
Blesnuše oči bezumne, plamne,
I jedna ruka, ko pretnja kobna,
Iz dna dubina u vis se miče.
To Večnost gluha nebesa tiče,
Beskrajnom šakom zenit mrači
I Vreme s vrha u bezdnu svlači

[3] To su pesme *Pod pendžerite, Golemo libe, Pošeta mome, Adžamija,* koje je on napisao za vreme svog kratkog službovanja u Vranju, i od kojih su neke, komponovane, svojevremeno imale veliku popularnost, kao pesma *Oj, lele, lele!:* »Šano, dušo Šano, / Otvori mi vrata, / Jas ti nosim džanum Šano / Đerdan od dukata! / Oj, lele, lele, / Pogibo za tebe! / Izgore mi srce moje, / Šano za tebe!«

[4] »Stariji Beograđani i sada se živo sećaju proslavljenog pisca *Jakvinte* iz toga vremena, kako prav i visok kao bor, s velikim kalabreskim šeširom na glavi, ponosito hoda Vasinom ulicom, svojim omiljenim šetalištem, vazda okružen gomilom svojih poštovalaca. Omladina mu se divi, posmatrajući ga iz daleka, sa šapatom prepričava šta se govori o doživljajima burnog, genijalnog života koji on vodi, diskutuje o delima koja je napisao i koja sad piše« (Relja Z. Popović. *Dragutin J. Ilijć — 1858—1926 — život i rad, odštampano iz »Bratstva«* XXV, Beograd, 1931). Prva izvođena Ilićeva istorijska drama je *Kralj Vukašin* (1881, u beogradskom Narodnom pozorištu; objavljena posebno 1882, u Beogradu); *Jakvinta, istorijska drama u pet činova,* prikazana je 1883, i iste godine štampana, takođe u Beogradu, sa posvetom glumici *Milki Grgurovoj:* »Božanskog jednog dana, / Ko rajski cvet / Iz krila besnog Okejana / Prometej stvori svet. / Ma dušu ko mu dade — ko? / Mudrost Stene? / Il milost sina Urana i Klimena? / Ne: . . . Zevs beše to! / O, moćna! / I ovom stvoru Talije mlade, / Ti život dade!«

(San Večnosti).[5] Svakako, to je krajnje nespretno simbolisanje i alegorisanje »metafizike«, u stilu dramatskog Ilićevog romantizma (kao i u drugim Ilićevim pesmama ovoga doba: uvek je svaka njegova pesma po jedna dramska situacija); ali, u toj nespretnosti, u kojoj jezik kao da je *paralizovan,* osuđen podjednako i na romantičarske konvencionalnosti i na lomljivost, kao da ima nečega od udesa »skamenjenoga oblaka, sante leda«, od same Večnosti, koju je ovaj romantičar bez romantičarske epohe osećao kao vrhovno zlo.

Uloge su, očito, zamenjene: umesto jadikovanja nad prolaznošću vremena, tako tipično romantičarskom, ovo je užasavanje od večnosti. Ko se to užasava od večnosti, ako ne onaj koji je ostao izvan svoga vremena, skamenjen kao ovaj oblak, i u sve većoj hladnoći? Ima nešto, u ovoj Ilićevoj pesmi, objavljenoj 1910, što je zajedničko sa pesmama posvećenim *motivu entropije* iz istoga doba (Veljka Petrovića, Srezojevića, Disa); ali, to je doživljaj entropije romantičara koji šapuće: »Večna svest je Ništa, Nesvest tek je Išta«, zagledan u pepeo svoga već ohlađenog ognjišta:

Šta me čeka tamo? Pusto i bezumno
Ništa, prah i pep'o rastočena bića;
Iš'o stazom mudro ili nerazumno,
Svejedno je: Tajnu Večnoga Otkrića
Ne proniknu niko!

(Čovek reče tako).[6] »Svejedno je«: to je poraz koji »skamenjuje« maštu i reč, ne dozvoljavajući nikakvu igru, ni onu autentičnije poezije, ni onu njene simulacije, jevtinim poetizacijama. »Svejedno je«: to oslobađa i od laži, i od istine; to izuzima od svega, ako je istinito: pristaje, možda, kao u ovoj pesmi (i kao u drugim pesmama Ilićevim iz ovoga doba, koje on nije ni pokušao da sabere u posebnu knjigu), da ostavi za sobom samo trag, u vidu stihovane beleške u kojoj se egzistencijalna istina sreće sa svojom neiskazivošću: tek koliko je potrebno da se porazu, koji je neizrecIv (nepomirljiv sa govorom, kao samo ćutanje), oda priznanje. Taj poraz, koji je jedino sposoban da poistovećuje mudrost i nerazumnost, smislenost i besmislenost, jeste ovde i poraz u govoru; nihilizam Ilićev ni jednoga jedinog trenutka ne

[5] *Letopis Matice srpske,* 1910, CCLXIX, 9.

[6] *Iz pesama D. J. Ilića; Letopis Matice srpske,* 1910, CCLXIV, 4.

postaje funkcija poetskoga preobražaja govora, raspadanjem postojeće sintaksičke strukture njegovoga smisla, koji se poriće. Poricanje smisla nije ovde i poricanje ove strukture, kao što poricanje razlike između mudrosti i bezumnosti ne ugrožava dato već refleksivno postrojstvo: nihilizam Dragutina J. Ilića životno je neosporno izvoran, ali ta izvornost njegova oseća se samo odblescima sudbine Ilićeve kao sudbine pod svevlašću »sante leda«: samo *ukočenošću* Ilićeve fraze, i nekom ledenošću u prividu refleksivnosti, čija misaonost stvarno ne postoji, kao što ne postoji tu nikakvo stvarnije kretanje uma, nego je samo kao neka hladna svetlost. Sve je tu suzdržano, u sebe zatvoreno, bez i najslabijega znaka potrebe za poetizovanjem sopstvene situacije, kao bez i najmanjega znaka potrebe za izazivanjem tuđe samilosti; to je neka *gordost,* koja ne pristaje ni na kakvo ispovedanje, jer ne pristaje da prosi »tuđu *saćut*«,[7] ali koja kao da, i dok govori, u stvari ne pristaje ni na govor, koji ne mora da traži »saćut«, i ne mora da bude ispovedanje, ali mora da traži drugoga, i jeste stvaranje tog drugog, svakom rečju, svakim pregibom rečenice.

Nema tih pregiba, u Ilićevoj gordosti; ima nečega tvrdog, turobno ozbiljnog, nečega što, istina, zna za sve mogućne (i nemogućne), odavno mrtve, epitete i metafore romantizma prošloga veka, ali ne kiti se on njima, a još manje se igra, nego ih prima sa izvesnom ravnodušnošću, kao nešto što je nasleđeno, onako kako je nasleđen i jezik svakodnevice, bez ikakvih poetizama, jezik čije reči i rečenica smenjuju se, neprestano, sa ovim romantičarskim figurama, u stalnoj mogućnosti da se ta rečenica prekine, i to iznenadno. Ima mnogo romantičarskog mitologisanja i samomitologisanja, i ima, zbog toga, režije, stilizacije, ali samo u osnovnom stavu, tako da su rečenice kao linije, oštro povučene, između osnovnih, uporišnih, tačaka tog stava; jezik, posvećen nedokučnosti, slutnjama, u grču koji bi imao da bude grč mističarski, ali u stavu romantičarski samodovoljnog heroja, gordog u patnji, ostaje shematski ravan, veoma racionalan, daleko od ma kakve mogućnosti tvoraštva. To su *reči kao elementi za scenografiju i dekor,* ali u pozorištu koje se

[7] V. pesmu, inače sasvim slabu, *Pravi čovek* (napisanu 20. III 1906, objavljenu u *Brankovom Kolu*, 1906, XII, 12—13): »Želiš da te ljudi slave / Kada patiš / . . . / Slabotinja samo tuđu / Saćut prosi. / Pravi čovek predaje se / Sebi samom, / Svoju dušu ne zagreva / Tuđim plamom«.

zadovoljava osnovnim naznačenjima: između romantičarske atmosfere (noći, pune zloslutnih glasova, alegorijskih bića, otelotvorenih apstraktnih stvari) i jezika, ovako, odbijanjem »saćuti« svedenog na funkciju prostog naznačivanja, vlada apsolutna suprotnost, i verovatno je baš ta suprotnost ono najviše što je Dragutin J. Ilić našao u ovim pesmama iz prve decenije (kao i u onima kasnijim), neuporedivo značajnijim od svih ranijih njegovih pesama (a posebno onih iz knjige *Pesme).*

To je neka *zaustavljenost,* u ovoj suprotnosti duševnog romantizma i krajnjega jezičkog racionalizma, u ovoj neusaglašenosti duševnoga usmerenja i jezika, kao samoga pokušaja ostvarenja (prenošenja, produbljivanja) tog usmerenja. To je romantičar bez romantičarske svoje epohe, bez romantičarske sabraće: *bez drugih,* kojima bi se to reklo. Romantizam je, neiskorenljiv, u duševnosti; ali svest o njegovoj daljoj nedeljivosti paralizuje jezik, »racionalizuje« ga. Od romantizma iz *Jakvinte, Kralja Vukašina, Saula,* ostala je samo noć, samo stilizacija noći, ali pod ovom pretnjom neopštenja, kao same smrti: »Ni sam ne znam moje misli jadne! / Duh survani u tom mraku grezne, / Žižak posred bure iznenadne / Zadrhtao, hoće da iščezne!«[8] Ovaj »duh survani« je duh romantičarske noći, koja se produžava patetičnom mišlju o samoj ovoj »survanosti« (kao i *žiškom* »posred bure«, njegovim slabašnim plamsanjem, u romantičarskoj stilizaciji drame svetlosti i mraka, koja voli jak kontrast, crno-belo), ali koja je, istovremeno, — i uprkos svim ovim sačuvanim i produžavanim stilizacijama, — i noć Ilićevoga romantizma: noć *Vukašina, Saula, Jakvinte,* noć istorije, u njenoj romantičarskoj verziji. *Ništa,* koje ovde traži ovoga pesnika »istorijskih drama« (i tragedija) u pet činova, jeste *Ništa* njegovog romantičarskog nacionalizma. »Metafizika«, tako uboga, Večnosti i Vremena (kao dve apsolutno suprotne sile) jeste tu »san Večnosti« ovoga »duha survanoga« što se, kao žižak, gasi, umesto sna ovoga nacionalizma. To je nihilizam, koji stihijno provaljuje u slomu romantičarskog nacionalizma, ovo *Ništa,* kao noć romantičarske istorije. — Šta je, onda, ta istorija, ako ne i stalno, uporno potiskivanje i odlaganje izazova ovoga *Ništa?* Kada ja, Dragutin J. Ilić, nad otvorenim grobom »Starog Barda« St. V. Kaćanskog, pre svake druge reči, uzviknem (da me čuju

[8] *O čem mislim; Iz pesama D. J. Ilića, Letopis Matice srpske,* 1910, CCLXIV, 4.

čak do Beča): »Dole Austrija!«,[9] onda ja nisam samo neprijatelj Austrije (i austrofilskih naprednjaka), nego, nesumnjivo, i onaj koji pokušava da ignoriše *Ništa:* ništavilo, što bi tu da probije u svest činjenicom smrti, za mene kao da je samo pretekst ovoga »Dole Austrija!«, ali tako da se ta ista Austrija, kojoj vičem »dole!«, *uzdiže* iznad same smrti. Između ništavila i mene je Austrija: između izazova apsolutne noći i mene su junaci istorije, kojima neprestano naseljavam scenu noći, nastojeći da je pretvorim u scenu istorije, tako da me ta istorija »oslobađa« od ništavila, ali tako da me »oslobađa« i od egzistencije i od ma kakvoga stvarnog odnosa sa sobom samim: ta istorija, kao funkcija trivijalizacije ništavila i, neumitno, kao ovo sredstvo apstrahovanja egzistencije, apstrahuje me, pretvara me u junaka iz romantičarske »istorijske drame« u stihu, ali i sama se pretvara u romantičarsko pozorište, sve i kada ne svodi, uvek, moju ulogu u njoj na ulogu beogradskoga (palilulskog) kmeta koji, kao romantičarski »vitez«-branilac časti kraljice Natalije, predvodim masu u demonstracijama, na dvor i policiju, pa zbog toga posle moram da emigriram iz Srbije.[10] Najstvarnije emigracije ovoga nacionalnog (i nacionalističkog) romantičara, koji nije prestajao sve događaje svoga »burnoga« života da pretače u memoarsku i feljtonsku literaturu, živeći i kao svoj sopstveni junak i kao pisac toga junaka, jesu emigracije iz egzistencije, *emigracije kao romantičarske »istorizacije« svakoga izazova egzistencije,* kao izazova Noći i Ništa, tako da se ono sporenje

[9] *Na grobu velikog Srbina Stefana Vl. Kaćanskog. Govor na pogrebu,* Beograd, 1890. (Sa Kaćanskim, Ilić je neko vreme uređivao list *Velika Srbija;* kasnije, pokretao ga je i uređivao sâm, u dva maha: 1903. i 1914, u Nišu.)

[10] Zbog pisanja protiv kralja Milana, morao je da napusti Srbiju maja 1888; vratio se januara 1889, ali je 1892. morao opet da izbegne iz Srbije, ovoga puta zato što je organizovao, povodom proterivanja kraljice Natalije, demonstracije u Beogradu, koje su se završile krvavim sukobom naroda sa policijom (Relja Z. Popović, *Dragutin J. Ilijć,* str. 9). U novosadskoj *Zastavi,* koju je neko vreme uređivao, pisao je takođe protiv kralja Milana, tako da je u Srbiju mogao da se vrati (posle boravka u Sremskim Karlovcima, Novom Sadu, Zagrebu i Crnoj Gori) tek jula 1900. (Godine 1901. živeo je u Bukureštu, u kome je uređivao list, na francuskom i ruskom jeziku, *Pravoslavnij Vostok,* posvećen ruskoj politici na Balkanu, posebno u odnosu na Bugarsku i Srbiju, ali se iz Bukurešta vratio u Beograd 1902, ovoga puta konačno, zato što je ruska vlada zabranila rasturanje lista u Rusiji). — O svemu tome pisao je mnogo, u stilu romantičarskog memoariste; između ostalog: *Uspomene iz Rumunije (Bosanska vila,* 1904, 1905), *Kroz buru života (Brankovo Kolo,* 1907), *Roman Kraljice Natalije (Beogradski Dnevnik,* od 24. marta do 1. maja 1923).

Vremena sa Večnošću, onaj »metafizički« »san Večnosti« Ilićev tu neprestano *potiskuje,* onako kako se potiskuje (dosledno osnovnom duhu srpskog romantičarskog nacionalizma posle Njegoša) svaka »metafizika«, ali tako da patriotizam, koji se razvija tu, naporedo sa ovim potiskivanjem »metafizike«, kao da preuzima na sebe i funkciju »metafizike« i funkciju svake druge mogućne egzistencijalne tehnike: tu postaje *patriotizam jedino mogućna egzistencijalna tehnika,* onako kako nacija postaje, sama sobom, apsolut, sámo biće, u svojoj već datoj, svesadržajnoj i sveobjedinjavajućoj, punoći, ne kao budući sklad nego kao pre-sklad svakoga sklada, pa je zbog toga put ka ovoj, romantičarskoj, otadžbini, *jedini put ka biću.*

To je *plemenski put,* u verziji romantičarskog nacionalizma, posle Svetozara Markovića: put u bespuće. To je pleme kao apsolut, u epohi sve dubljih usložavanja i raslojavanja unutar njega; to je romantičarski nacionalizam, kao ovaj egzistencijalni tradicionalizam, u bezizglednoj protivurečnosti sa istorijom, ali, zbog toga, i u bezizglednoj protivurečnosti sa ma kakvim zasnivanjem sopstvene egzistencijalne istine. Dragutin J. Ilić nije samo, protivno ovom nacionalizmu, »kao i toliki drugi, nekada služio svoj dvogodišnji rok u socijalizmu«,[11] objavljujući u socijalističkom časopisu *Pobratimstvo* pesmu pod naslovom *Radnička pesma,*[12] sa završnim stihom, svojevrsnom porukom radnicima: »Domovina prezrivo vas gleda!«, niti je samo, u susretu sa trgovcem, junakom amoralnog i anacionalnog profita (i to negde u isto doba kada je drhtao pod crnim zračenjima »ništavila«, u samoći, i sve bliži »metafizici« nepomirljivo zaraćenih Vremena i

[11] Jovan Skerlić, *Povest jedne pesme. Život,* 1903, I, 1—2; *Sabrana dela Jovana Skerlića: Pisci i knjige, IV,* priredio dr Midhat Begić, izd. *Prosveta,* Beograd, 1964. — Skerlić piše o novoj verziji Ilićeve pesme *Ratar,* iz 1879, objavljenoj pod naslovom *Pesma ratarova* u *Srpskoj čitanci za srednje škole* prof. Milana Ševića (drugo izdanje, Beograd, 1901): »... Od pesme sa jako ispoljenom socijalnom i političkom tendencijom, jednim udarom čarobne palice stvorila se seoska idila! Mesto crvenog i neblagoćestivog: ‚Mnogo li ste mili / Tako zaranili / Gotovana roj!', došlo je idilično, à la Milorad Šapčanin i Jovan Grčić-Milenko: ‚Lepa zemlja čeka / A noć iz daleka / Širi veo svoj'. Ko da se ne divi toj pesničkoj figuri kako poetska ‚nojca' ‚širi veo svoj'! Samo, kome pripada zasluga za ovo umetno uljuđivanje ove opasne pesme? Lavor pripada piscu, Dragutinu J. Ilijću. (...) On je, kao i toliki drugi, nekada služio svoj dvogodišnji rok u socijalizmu, (...) i najzad završio ineptim napadima na Svetozara Markovića u *Brankovu Kolu* i uređivanjem slavjanofilskog *Pravoslavnog vostoka* u Bukureštu«.

[12] *Pobratimstvo,* mart 1881 (takođe u knjizi *Pesme).*

Večnosti), napisao roman *Hadži-Diša*, čija veoma jaka realistička tendencija, s humorom što podseća na humor Stevana Sremca, prožeta je gađenjem plemenskoga čoveka usred sveta profita.[13] On je imao priliku (koju nisu imali »toliki drugi«) da, kao delovođa prekog suda, u Zaječaru, koji je s jeseni 1883. osuđivao na robiju i na smrt učesnike u Timočkoj buni, prisustvuje ubijanju radikalskih prvaka na Kraljevici, u koje su pucali sejmeni Milana Obrenovića kao da pucaju u samo srce apsolutnog plemenskog sklada romantičarskog nacionalizma.[14] Ali, kao što je, u isto doba u kome je branio čast kraljice Natalije,

[13] *Hadži-Diša (Srpska književna zadruga,* knj. 116, Beograd, 1908) je roman o beogradskom trgovcu iz sredine devetnaestog veka, koji se odriče srpstva da bi se uključio (ženidbom) u moćnu cincarsku trgovačku zajednicu, ali posle sukoba sa cincarskim trgovcima, prepunog groteskних obrta, ponovo se »vraća« srpstvu (i to preko crkve i esnafa). Realizam, kome se u ovom delu neprestano suprotstavlja romantizam ljubavne priče Hadži-Dišinog kalfe Janićija (v. o tome: Božidar Kovačević, *Dragutin Ilić,* predgovor romanu *Hadži-Diša,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1952), literarno je svakako stvar Ilićevoga nastojanja da se uključi u epohu srpske realističke proze ovoga vremena, ali *moralno* jezgro ovoga realizma ipak je, pre svega, u Ilićevom romantizmu nacionalnoga jedinstva i sklada, koji se ovde, u trgovcu Hadži-Diši, raspada. Hadži-Diša je sušta suprotnost Hadži-Đere, iz prvog Ilićevog, izrazito romantičarskog, romana *(Hadži-Đera,* prva verzija 1897; v.: *Srpska književna zadruga,* sveska 90, 1904. i *Kosmos. Biblioteka Istorijski romani,* sv. 6, s predgovorom Božidara Kovačevića, Beograd, 1960): to je sveštenik koji, u predzorje prvoga ustanka, miri zakrvljene srpske porodice.

[14] Dragutin J. Ilić bio je delovođa Prekog suda u Zaječaru, koji je, po kratkom postupku, osudio na robiju ili na streljanje radikalske učesnike u neuspeloj Timočkoj (Zaječarskoj) buni, s jeseni 1883. Kasnije je o tome napisao »lične uspomene« *(Zaječarska buna,* u dve knjige, Beograd, 1909. i 1910), očito »... pokušavajući da dokaže kako je optužene pomagao« (Milorad Pavić, *Dragutin J. Ilić,* u knjizi *Vojislav Ilić, njegovo vreme i delo,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1972, str. 278). Nesumnjivo je, međutim, da je već u ovo doba bio, kao i njegov brat Vojislav J. Ilić, protivnik Milana Obrenovića: pre pokolja na Kraljevici, on je napisao nekoliko pesama, kolebajući se između romantičarske patetike (sa odjecima Viktora Igoa) i stila Vojislava J. Ilića, praveći jasne aluzije na savremene političke događaje, stihovanjem motiva iz istorije staroga Rima i Francuske Napoleonove epohe: *Ti spavaš, Brute* (datirano: 10. aprila 1882), *Poslednji borac* (5. maj 1883), *Napoleonova noć* (27. okt. 1882, u jedanaestercu, lomljenom slobodno, na granici slobodnoga stiha: nad Parizom lebdi sen borca protiv tiranije, Demona, okićenog munjama, tajnim svetlostima zavereničke noći. — Sve ove pesme štampao je u knjizi *Pesme).* Posle Zaječarske bune, napisao je pesmu *Spaljeni presto* (datirano: *13. jan. 1883,* — takođe u knjizi *Pesme),* kojom je pozivao na spaljivanje tiranskog prestola, ali i niz političkih članaka i satiričkih tekstova (u prozi i stihu). Zbog ovih članaka, koje je štampao u *Samoupravi, Odjeku* i *Beogradskom Dnevniku* (i u posebnoj knjižici *Baroni u Srbiji. Nekoliko članaka od Dragutina J. Ilića,* izd. Radivoja P. Martinovića, Beograd,

napadao Svetozara Markovića zbog »zapadnjačkog materijalizma«,[15] tvrdeći, čak, — i kao da nikada nije napisao *Radničku pesmu* (i kao da, takođe, ni Vojislav J. Ilić nema *Radničku pesmu),* — da su on i njegova braća uvek bili protivnici »materijalističke omladine«,[16] tako je i kasnije, suočavajući se, u sećanju, po drugi put sa krvoprolićem na Kraljevici, on ipak ostajao neizlečivi zatočenik romantičarskog nacionalizma, potpuno u duhu poetike »sklada (...) tragike« njegovih »istorijskih drama«. U jednom od najuzbudljivijih trenutaka ovih uspomena (koje su, danas, možda *ono najčitljivije* što je ostalo od njega), opisujući streljanje radikalskog prvaka Ljube Didića, koji je pogubljen zajedno sa seljakom Đusićem, bivšim radikalskim poslanikom, i Petrom komandirom, on je pisao kako se »i nehotice« nasmejao Đusiću, koji je na streljanje izišao pijan, »sa zapaljenom voštanicom u jednoj i okanikom do pola ispijene prepečenice, u drugoj ruci«, tako da je njegova »prilika (...) izgledalo u ovaj mah tako komično, da je remetila (...) sklad tragike«, svu »ozbiljnost časa«.[17] Ko je ovaj *delovođa*

1888), a posebno zbog satiričnog teksta *Karaveštac (Beogradski Dnevnik,* 8. i 10. maj 1888), s aluzijom na kralja Milana, njegovu ljubavnicu Artemizu Hristić, kraljicu Nataliju i mnoge istaknute političke ljude Milanovoga režima, morao je da emigrira iz Srbije (12. maja 1888), najpre u Rumuniju, gde je radio kao kelner i bakalski pomoćnik, a zatim u Zagreb. (V., za sve ovo, Relja Z. Popović, *Dragutin J. Ilijć.)*

[15] *Dah materijalizma u srpskoj književnosti; Brankovo Kolo,* 1896, II, 34 (pod pseudonimom *Cenzor).*

[16] *Pjesništvo i stihotvorstvo; Nada* (Sarajevo), 1900, god. VI, br. 5.

[17] »Taj okanik u ruci pijanoga osuđenika i njegova prilika u suknenu gunju i čakširama, malo pogurena sa žutim brkovima, koji su, zajedno s nosem, izbuljenim očima i žilavim vratom stršili nekuda napred, izgledala je u ovaj mah tako komično, da je remetila sklad one tragike koja lebdaše na ozbiljnim licima druga dva osuđenika. Sa onom pripaljenom voštanicom, okanicom rakije i pijanim izrazom svoga prostačkoga lica, bio je toliko komičan da i nehotice prsnuh u smej. (...) Kad im pročitaše smrtnu presudu, pristupi im prota Veličković i otpoče da govori o milosrđu Božjem i spasenju duše. Didić i Petar mirno i sa izrazom lica, koje potpuno shvata svu ozbiljnost poslednjega časa slušali su protinu besedu. Ali Đusić, koji takođe slušaše donekle, nakrete okanicu, sasu u grlo jedan podobar gutljaj rakije i onda upade u reč: / — Jes' čuo, pop Vrtirepu; s'g je nastalo vaše naprednjačko carstvo; s'g vi ubijate pa nas! Ama će nastane i radikalsko vreme, a tag ćemo sve sas bajoneti da rovemo po vaše naprednjačke džigerke, da rovemo, rovemo, ovako, ovako! / I tu Đusić poče živo rukom vrtiti prema protinim grudima, te da i slikom pokaže kako će radikali ‚da roveju po naprednjačku džigerku', / — Što vređaš oca protu — reče Didić blago. / — Šta ti je kriv? On vrši samo hrišćansku dužnost. / — Ti dà čutiš, Didiću, bre! — obrecnu se Đusić i, pokazujući mu prstom na iskopani grob,

prekog suda, koji se smeje pijanom seljaku koga će streljati, ako ne romantičar *Jakvinte* i *Kralja Vukašina,* koji se smehom brani od pretnje nesklada: to je smeh pisca »istorijskih drama« u stihu, koji je, u svojim prikazima srednjovekovne (dvorske) srpske istorije, pune intrige, otrova i ubistava, pokušavao jambom romantičara (pre svega Laze Kostića, ali daleko od njegove žestine) da »šekspirizuje« tu istoriju, ali tako što će njenu tragiku da izmiri sa skladom, nalazeći redovno umesto tragike sklad verbalnoga (veoma, inače, tečnog i spretno provedenoga) patosa, koji istoriju pretvara u romantičarsko pozorište, a ubice i njihove žrtve, — apstrahujući ih od stvarnoga jezika (njegove leksike i njegovoga ritma), kao od jezika stvarne njihove egzistencije, — u sredstva i, čak, u puke simbole ovoga pozorišta, punog svečane »ozbiljnosti« i »sklada (. . .) tragike« (umesto krvave »komičnosti« i »prostačkoga lica« istorije). Taj Đusić, uhvaćen u radikalsko-naprednjačko krvavo kolo Srbije, kao u kolo iz kojeg nikada neće izaći (pa zbog toga, i pred sopstvenom rakom, *kao to kolo »besmrtan«* i za sebe samoga), ne ruga se samo naprednjačkom popu, kada mu kaže: »Ama će da nastane i radikalsko vreme, a tag ćemo sve sas bajoneti da rovemo po vaše naprednjačke džigerke, da rovemo, rovemo, ovako, ovako!«, nego se ruga i Ilićevom romantičarskom nacionalizmu i njegovome »skladu (. . .) tragike«, njegovom Vukašinu, ili (budućem) Saulu, koji ovako poziva na osvetu (taj izrailjski kralj Ilićev *posle* ovoga seljaka Đusića): ». . . I spali izdajnički Nov, / U pep'o raspi svećenički grad! / Ljude i žene i decu na sisi / Porazi mačem! Nema milosti!«[18] — »Da rovemo, rovemo«, a ne: »Porazi mačem«; »naprednjačke džigerke«, a ne »izdajnički Nov«: »prostačko lice«, umesto »sklada (. . .) tragike« (i onda kada je to lice ubice), i »prostački« jezik, koji se ne može, nikako, jambovati (i patetičnim jambovanjem dovesti do »sklada«), jezik koji se ne odupire samo »skladu« gramatičke norme, nego se odupire i skladu Ilićeve »istorijske drame«, onako kako

dodade: Ako ti nije pravo, tam je pa tvoja rupa; lezi u nju, pa ćuti si tam! (. . .) Nije hteo da ispusti dušu bez sveće, pa je pokušavao da je prilepi za kolac te da gori dok ga ne zakopaju. Ali kolac mokar od kiše, te sveća skliznu i pade na zemlju. Đusić je ponovo podiže i prilepi, a ona opet skliznu. Tako je dva tri puta pokušao, pa kad vide da kolac sveće ne prima, on je tresnu o zemlju i okresa joj oca, srdito je zgazi nogom, pa onda stade uz kolac, za koji ga privezaše« *(Zaječarska buna,* druga knjiga, str. 78—81).

[18] *Saul, drama u pet činova od Dragutina J. Ilića, Knjige Matice srpske,* br. 16, *Matica srpska,* Novi Sad, 1906.

se ova Srbija, na Kraljevici, odupire skladu romantičarskog nacionalizma: nešto krvavo, i u krvavosti svojoj »prostačko« i »komično«, a ne »tragično«: nešto neskladno, kao sami »razvraćeni podsmeh večna rastočenja«, »pusto i bezumno Ništa«, podsmeh koji traži podsmeh (». . . i nehotice«).

Noć Dragutina J. Ilića jeste noć na Kraljevici: noć sklada njegovoga romantičarskog nacionalizma, kao sama noć čovečanstva: »rastočenje« romantičarske otadžbine, kao apsoluta iznad svakog sukoba i svake krize, jeste »rastočenje bića«, putem »pustog i bezumnog Ništa« *apsolutnog nihilizma* (neumitnog kao što je neumitno i »rastočenje« ovoga romantičarskog nacionalizma kao egzistencijalne tehnike), ali i putem *dijabolizacije* sveta i čoveka. Tu, u ovoj noći, iz koje se Dragutin J. Ilić javljao, kao sa kraljevičkog gubilišta: »I videh krv i suze kako me zapljuskuju«,[19] ne samo što ne može da se peva, u stilu novo-platonističkom, »o večnom preporođaju«, i o »bezdanoj suštini« koja, obuhvatajući sve, od »drhtavoga lista« i čoveka do Zevsa i Prometeja, ispunjava »ponosom« (onako kako, pred telima streljanih na Kraljevici, ne može, svakako, da se peva: »Ponos mi plamti u grudma što sam i ja deo / Velikog sveopšteg Tela, u kome su / Sva tela!«),[20] nego je tu Dragutin J. Ilić uzalud tražio pomoć i od *Svetoga pisma* (čiji uporni čitalac bio je i ranije): *Sveto pismo* pretvaralo se u slikovnicu. To su *Svetle slike,* u tri sveske,[21] koje je ovaj protivnik »materijalističke omladine« pisao, ubeđujući budućeg čitaoca »da je ova vrsta književnosti, u sadašnje doba neophodno potrebna nam«,[22] dok je to, stvarno, bila potreba njega samoga, koji je video krv i suze kako ga zapljuskuju: potreba njegova za utehom i spasenjem u religijskom skladu usred »rastočenja« sklada njegovoga romanti-

[19] *Otkrovenje; Brankovo Kolo,* 1907, XIII, 51: *Nepoznati* (Hrist? ili sâm Dragutin J. Ilić?) doziva sa obale mora čovečanstvo koje ga, na mračnoj pučini, ogrezlo u krv i zagluhnuto sopstvenim kricima, ne čuje.

[20] Pesma Anice Savić-Rebac, bez naslova, objavljena u istom broju *Brankovog Kola* u kome je objavljena i Ilićeva pesma *Otkrovenje:* » . . . O bezdana Suštino, / O ti, koja si i život i smrt, / Iz koje se dižu, i u koju se vraćaju / Bogovi razni, te senke ljudskih snova. / O ti, u kojoj su jedno / I drhtavi list, i sila nadčoveka, / I Zevs i Prometej! / Ponos mi plamti u grudma što sam i ja deo / Velikog sveopšteg Tela, u kome su / Sva tela!«

[21] *Svetle slike. Iz prvih dana Hrišćanstva, I—II,* Sremski Karlovci, 1896; *III,* Mostar, 1897. (Kasnija izdanja: *Srpska književna zadruga, sv.* 82, Beograd, 1903, i *Sveslovenska izdavačka knjižarnica,* Beograd, 1924.)

[22] Oglas za drugu knjigu (nav. po: Dimitrije Ruvarac, *Bogoslovski-istorijski elemenat u »Svetlim slikama« Dragutina Ilića; Delo,* 1898, knj. I, str. 149).

čarskog nacionalizma. Ali, nema tu nikakvog traga od ove utehe, nema ni najslabijeg znaka izvornijeg religijskog doživljaja: njegove *Svetle slike* nisu samo daleko od toga da bi se za njih, s »bogoslovske« tačke gledišta, moglo reći da je tu »jevanđelsko gradivo došlo u ruke umešna pisca«[23] (što, naravno, nije ni najmanje važno), nego su daleko i od svakog »slikanja« koje bi bilo »bujno« i »prodahnuto lirskim poletom«.[24] Nema tu poleta;

[23] Miloš N. Pejinović *(Brankovo Kolo,* 1896, god. II, br. 42); Pejinović, u ovome svom prikazu prve sveske *Svetlih slika,* hvali Ilića »za poznavanje onako starozavetnih prilika do skoro najmanjih sitnica, što bi dovoljno bilo i za kakva bogoslova, a pesnika je tim ogromnija zasluga, što je u svojoj laičkoj duši i pesničkoj mašti mogao da savlada one podatke, koji su mu bilo knjigom, bilo živom reči na usluzi bili«.

[24] A. G. Matoš, *Na osvitu 1897:* Brankovo Kolo, 1897, III. 2 (v. Matoš, *Djela,* knj. XV: *Kritike,* izd. *Binoza, Zagreb).* Dimitrije Ruvarac objavio je u beogradskom *Delu* (1897, knj. XI i XII, i 1898, knj. I) opsežan rad *Bogoslovski-istorijski elemenat u »Svetlim slikama« Dragutina Ilića.* Kao što sâm kaže, on je hteo da kritikuje Dragutina J. Ilića onako kako je profesor Luka Zima kritikovao Vojislava J. Ilića za mitološko neznanje *(Starinsko trunje grčko i latinsko u pesmama Vojislava J. Ilića. Brankovo Kolo,* 1896). Nastojao je, povodom pohvalnog pisanja o *Svetlim slikama* (posebno onoga M. N. Pejinovića i Matoša), da pokaže » . . . koliko je nepoznavanje najobičnijih fakata iz prošlosti hrišćanstva, — koliko grubo neznanje« D. J. Ilića, » . . . kom je zbornica (sinagoga) i sudnica jedno isto«, koji govori o Davidovom hramu, »ma da je poznato, da car David nije sagradio Jerusalimski hram«, koji misli da je Hrist, na putu za Hipos, imao na sebi »plavu hlamidu«, »neznajući da su hlamidu — crvenu kabanicu, okraću haljinu — nosili samo rimski carevi, zapovednici vojske i oficiri«, koji veruju da Jordan utiče u Mrtvo more »u blizini pećine Engadi«, dok »Engedi (ne Engadi) nije pećina, nego mesto (varoš)«, a »od njega do utoka Jordanovog u Mrtvo more ima oko 37 kilometara u pravoj vazdušnoj liniji«. U drugom nastavku, Dimitrije Ruvarac citira (na str. 476—477) Ilićev opis Savlovog učestvovanja »pri tobožnjem hvatanju Stefanovom«: » . . . i ušavši u kuću Stefanovu uzviknu: ‚Vezujte ga!', te kad je mati Stefanova braneći sina uzviknula: ‚ubijte mene!', viknu Savle: ‚Otrgnite tu ženu!' i sam se zalete da je otrgne. Ali što je on više trzaše, to se ona sve jače pripijaše uza sina, ne osećajući ni udarce ni trzanja uzbesnelih. Najzad je Savle uhvati obema rukama, silno je otrže, zaošija i baci po kraj sebe, gde se onesvesla sruši. Kad to učini, on u istome trenu opali šakom Stefana«. Ruvarac kaže da » . . . nije bolje prošao Savle od g. Ilića, u opisu kamenisanja Stefanovog, u kom je rekao i ovo: ‚. . . . Vojnici izvedoše osuđenoga na 20 koračaji' (!) — isto dakle, kao što danas čine pri streljanju. Ha! ha! ha! — ‚Savle priđe i besno mu zdere hiton s prsiju, te tako mu se pokazaše gole grudi. Za ovim se Savle izmače, stade pred masu, zavitla rukom i kamenica, koja munjevito polete udari mučenika i rebro mu (koje?!) salomi'. (Iz ovog se vidi, da je Savle morao biti dobar nišandžija!). / Da je g. Ilić znao istoriju hrišćanstva i zasluge Savlove (Pavlove) po Hrišćanstvo, ne bi ga mogao ni smeo kao *ovakvog* prestaviti. / Ovako mora mu se sa Stefanom reći: oprosti mu Bože, jer je u neznanju ono o Savlu napisao!«

nihilizam ovoga romantičarskog nacionalizma u »rastočenju« ne može da se nadvlada religijski, ni u znaku Hrista ni u znaku Muhameda,[25] onako kako ne može da se zaustavi *dijabolizacija* čoveka, koji postaje *čudovišan* (samo oličenje zla) u ovim časovima raspada romantičarske otadžbine, koja se pretvara od apsolutnog dobra u apsolutno zlo: u *»čudovište«*[26]. Za ovaj duh romantičarskog nacionalizma, koji zna samo za nacionalni totalitet, *drugi* je mogućan samo kao element ove totalizacije; u raspadu ovoga totaliteta, koje je čudovišno, drugi je čudovišan: dijabolizacija je, i ovde, suprotnost totalizaciji, nesklad umesto sklada (sama detotalizacija, njena moralna, ali i čulna, praksa). *Drugi* je onaj čovek koga je Dragutin J. Ilić dočekao raširenih ruku, patrijarhalno-gostoprimljivo, i ugostio ga, a ovaj mu, umesto zahvalnosti, zario nož u grudi (» . . . A kad na stolu ni mrve ne osta, / Ustade i nož zari mi u grudi, / Zari i ode . . . neka mu je prosta!«),[27] i to su oni *(drugi),* koji pitaju Ilića za njegove »misli jadne«, a on im, kao »duh survani«, optužujući odgovara: »O čem mislim? — Još pitati smete / Vi, koji me na krst raspinjete!«[28] To je ovaj nož (i ovo raspeće) umesto zahvalnosti, taj nesklad umesto sklada, ta apsolutna mržnja umesto apsolutne ljubavi, taj nihilizam kao neumitnost romantičarskog nacionalizma, ono Ništa kao ništa romantičarske otadžbine, i to je mitologija sebe samoga kao tuđe žrtve, kao »pobeđenog viteza«, mitologija što je vodila Ilića poistovećenju sa Don-Kihotom koji je došao u njegovu kuću da tu, u njegovome zagrljaju, umre, sjedinjujući se tako sa njim zauvek (pa je zato smrt Don-Kihota istovremeno i smrt Dragutina J. Ilića, pod zvezdom što je, u produženom romantičarskom stilu, zasvetluca-

[25] O Muhamedu i muhamedanstvu (u koje ga je upućivao još otac, Jova Ilić) napisao je knjižicu *Poslednji prorok,* Beograd, 1896.

[26] To je pesma *Čudovište (Brankovo Kolo,* 1907, XIII, 8; datirano: *Beograd, 16. XII 1906),* bez poetske vrednosti, ali kao psihološko-moralni dokument od prvorazrednog značaja: deca traže od svog oca da im priča neku priču o ađdajama, a on im priča o čudovištu koje se zove otadžbina: »Kad uzdahne, ti da plačeš, da potečeš njojzi prvi. / Radi toga čudovišta da izliješ more krvi. / Za nju čuda da stvarate, tek da njojzi bude bolje. / Ushtedne li pustite je ko jaganjce da vas kolje. / A kad ona rukom mahne, da vas njome ljuto šine, / Vi zahvalni ugibate pred njom leđa do prašine. / . . . / Vi njoj dovek dužni, ona dužna vama nije; / A to strašno čudovište . . . ‚Reci, dedo, gdi je, gdi je!' / — / Kazaću vam, — reče deda, kazaću vam, kako ne bi; / Al' da prvo otpevate: ‚Otadžbino, slava tebi!'«

[27] *Ne pitaj — uđi; Letopis Matice srpske,* 1910, CCLXIV, 4.

[28] *O čem mislim*

la, ponovo *kao žižak,* iznad groba): »I skopčani tako čvrstim zagrljajem, / U jedno se srce pretvorismo oba; / A nad nama zvezda zasvetluca sjajem, / Kao žižak bledi iznad mračna groba«.[29]

To je pokušaj samouzdizanja, ovakvim romantičarskim stilizacijama sopstvene buduće smrti, do don-kihotstva: pokušaj da se u prazno Ništa, koje ne dozvoljava nikakvo pozorište, ipak dovede bar neki junak, *pokušaj da se spase pozorište usred Noći,* pa makar svetlost ovog pozorišta i ne bila jača od svetlosti ove zvezde kao »žiška«, i makar da se u tom pozorištu, umesto negdašnjih pet činova, sve odigrava u jednoj jedinoj sceni: u sceni ovoga poistovećujućeg zagrljaja, u umiranju, sa Don-Kihotom. To je ovaj romantičar, još sa velikim kalabreskim šeširom na glavi, koji pokušava svoj pad romantičarski da režira, sâm sebi glumac, i reditelj, ali i publika. To je pokušaj produženja života, makar i mitologijom *večite* žrtve; ali, to je i *strah* od noći, koji vraća u sujeverje, iskazujući se kao strah od groblja u mraku, od mrtvaca koji »niču«, nepomireni sa svojom smrću, uvređeni, ali i *opasni* u toj svojoj uvređenosti, pa se skrivena »tajna večnoga Otkrića« (metafizika) i »svesno Ništa« (mistika) ovim infantilizujućim strahom pretvaraju u »nepomičnu tminu« što »sovuljage broji«, po pravilima romantičarske dramaturgije koja se hrani inercijom, ali i ovim strahom što tu inerciju podržava i što i »metafiziku« i mistiku može da pretvori, uvek, samo u ovakvu, mračnu (a ne »svetlu«) sliku:

Po groblju rasutome krstače naherene
S rukama raširenim kô listom da se miču,
Zelena trava buja, šumori oko mene;
Da l' ovo mrci niču?

Tiho je, al' kroz tamu zvezdanu i tišinu
Ja čujem šaputanje i vidim čudne sene,
Bezbroj glasova tajnih šapuće u tamninu,
Jablani gorostasni nebo tiču
Ogromni kao senke što lete oko mene;
Da l' ovo mrci niču?

(Jedne noći).[30] Uprkos banalnosti ove romantičarske inscenacije, ima izvesne sugestivnosti u ritmu stihova ovoga konvencionalno-

[29] *Pobeđeni vitez; Brankovo Kolo,* 1907, XIII, 46 (datirano: *7. maj 1907).*
[30] *Brankovo Kolo,* 1908, XIV, 44.

-oveštalog govora, koji se ulivaju (i tamo kao da nestaju) u refren »Da l' ovo mrci niču?«: kao i najčešće u poznim stihovima Dragutina J. Ilića, lažna je stilizacija (lažna, po samoj inertnosti Ilićevoj), ali ne i samo jezgro, koje ta stilizacija guši i izvitoperava, pa ipak nikada toliko da bi se posumnjalo u *ljudski razlog* ovoga govora.

Međutim, Ilić nije pokušao da se probija kroz ova izvitoperavanja ka svome govoru; čak, umesto stihova lirske pesme, pokušao je on da progovori desetercem, kojim je probao i ranije da govori.[31] U kratkoj uvodnoj belešci za knjigu *Osvećeno Kosovo,* koja nosi, kao podnaslov, naznaku: »narodne pjesme«,[32] napisao je on da je »orijaški let« srpskoga vojnika u balkanskim ratovima učinio da ponovo čuje »tajanstveni šum« gusala Tešana Podrugovića i Filipa Višnjića, pa je zato »pretpostavio zvuke surovih (!) gusala uglađenoj liri. Narod, čije su oslobođenje gusle pripremile, prihvatiće ove pesme kao svoje, jer njegove i jesu«. Ovo ne govori samo čovek koji je bio na Kraljevici, nego i onaj koji je još krajem prošlog veka govorio o »opadanju« narodne poezije, vezujući narodnu poeziju za patrijarhalno-plemensku civilizaciju, kao za civilizaciju *»jedan za sve, i svi za jednoga«:* ». . . narodna poezija nemože se ni zamisliti bez domaćeg života, koji se u dobu patrijarhalnom do najveće visine uspeo. Sa jako razvijenim domaćim životom, gde se s porodice prostiraše čvrsta veza na pleme i van njega, vezujući se osveštanim kumstvom i pobratimstvom sa drugim plemenom, gde u celoj porodici, zajedno sa plemenom, jedan za sve, i svi za jednog radijahu; sa tako razvijenim porodičnim životom i moral se u najkrasnijim granicama razvijaše; on se razvijao u granicama, koje danas skučeni i sebični domaći moral nikada postići nemože. (. . .) Iz takvih kuća izlaze Miloš, Veljko, Sinđelić, Birčanin i drugi, uporedo sa Filipom Višnjićem i Podrugovićem«.[33] Međutim, »orijaški let« srpskoga vojnika za njega je i let iz noći nacije ka naciji kao apsolutnom totalitetu i skladu »jedan za sve, svi za

[31] Već u knjizi *Pesme* ima ovog probanja u desetercu *(Oj, devojko, Dragov odgovor, Ljeljo, Dodole, Koledo),* a 1889, u *Izdanjima Društva Svetog Save,* izišao je njegov spev u desetercu *Poslednji borac* (o borcu koji je zakasnio u boj).
[32] *Osvećeno Kosovo, narodne pjesme, spjevao Dragutin J. Ilijć,* Beograd, 1913.
[33] *O uzroku opadanja narodne poezije; Letopis Matice srpske,* 1883, CXXXVI, 4. — Ilić ovde ističe *zadrugu,* kao nezamenljivu socijalno-moralnu osnovu narodne poezije. Dobar deo njegovog članka predstavlja »pogled na razvoj zadruge naše«. Zadruga je držala »narod u čistim i nepomućenim

jednoga«, let iz »rastočenja bića« u »sklad (. . .) tragike«, a njegova nada u narod, koji će primiti njegove deseterce »kao svoje«, jeste *nada u ovaj totalitet koji će da primi njega samoga,* koji ne zna ni za kakav drugi način totalizacije: instrument plemena, deseterac je i ovde instrument povratka plemenu, *sredstvo transcendencije pojedinačnog u nadlično,* samoće u zajedništvo, tuđosti u bratstvo. Pleme nije u jambu (a još manje u jeziku romana, pa makar tim jezikom progovarao i sam *Hadži-Đera),* nego je u desetercu sa trohejskom osnovom. (Nema plemenskog bratimljenja ni heksametrima Vojislava J. Ilića ni jambovima Laze Kostića.) Ono čak zahteva od ovoga kovača jambova, romansijera, kritičara i feljtoniste, *da se preruši u Hadži-Đeru Jovića,* »narodnoga guslara i pesnika«, pod čijim imenom je, skriven u anonimnosti, štampao svoje mistifikacije narodne pesme o balkanskim ratovima.[34] Taj romansijer i kritičar, koji hoće da bude »narodni guslar i pesnik«, jeste *Dragutin J. Ilić koji neće da bude Dragutin J. Ilić,* koji hoće anonimitet onako kako hoće apsolutni sklad (gde je apsolutni sklad bez anonimiteta?). To bi imala, ponovo, da bude scena romantičarske istorije, tamo »gdje se život i smrt nadbacuju«,[35]

naravima od župana i pre njih, pa sve kroz feud i centralizaciju državne uprave do propasti Kosova«. »Centralizacija vlasti«, u znaku vizantijskog feudalizma, izaziva krizu zadruge, kao oblika *»samouprave«* koja pretpostavlja »decentralizaciju«; »Propašću političke državne samostalnosti, narod se oprostio i onih staleža, koje mu zapadna centralizacija nametnu« (»novi gospodari«, Turci, su zadrugu »na miru ostavljali, pa čak u izvesnim trenucima i zaštićivali«, jer su videli »u zadruzi osigurane materijalne koristi« (str. 9). »No sa svršetkom borbe protivu Turaka započe se rušenje zadruge. (. . .) Moral, koji se onako široko rasprostiraše u zadruzi, ne beše više potreban, i on propade ostavljajući tek po koji trošni kamičak iz razorenih bedema svojih u slabe zidove naših kuća. Tu beše smrt *tvoračkom đeniju* našeg naroda . . .« (str. 21).

[34] *Boj na Bitolju, skupio, izdao i za narod uredio Hadži Đero Jović, narodni guslar i pesnik,* Beograd, 1913; *Boj oko Prizrena i Prištine, skupio i za narod uredio Hadži Đero Jović,* Beograd, 1913; *Boj oko Lješa i Drače, skupio i za narod uredio Hadži Đero Jović,* Beograd, 1913. [Ime pisca prema: M. Knežević, *Zbirka naših psevdonima, Bibliotekar,* 1950, br. 2—3. — Da li se to, u ovom pseudonimu, združuju njegov *Hadži-Đera* i njegov otac *Jov*(an) (Il)*ić?]*

[35] ». . . Glišić Leko s vojskom dopanuo, / Vide Leko nastade vrijeme, / Đe se život i smrt nadbacuju: / Il će Srbi Turke raznijeti, / Il će Turci Srbe salomiti. / Neda Leko Srbu uzmaknuti, / No pred vojskom zmajevito leće / . . . / Puče puška. Turčin je ispali, / Te sred srca Leku prostrijeli. / Kakvo l' bješe srce u junaka. / Mrtav Leko još na zemlju neće, / No za sablju junak uhvatio, / Na Turčina mrtav poletio; / Bježe Turci pred mrtvim junakom / Al se tjelo zemlje uželjelo, / Dva tri kroči na zemljicu pade. / A moj Bože, slave za junaka!« *(Boj na Kumanovu; Osvećeno Kosovo).*

umesto scene (bez scene) »pustog i bezumnog Ništa«: otadžbina umesto »čudovišta«, Kumanovo umesto Kraljevice, polje na kome je čovek *samosam* kao Garda vojvoda pod Mukošem, ali *pred Turcima, ne pred bezdanom ne-bića,* i upućen na sastanak sa Kraljevićem Markom, a ne u ništavilo:[36] žrtveno-iskupljujući čin, a ne poezija, koja ovaj čin može da podrazumeva, ali koja *jeste* poezija samo zato što ne ostaje u granicama ovoga čina. Dragutin J. Ilić, koji je pokušavao (ne jedini, i na liniji romantičarskog anti-utilitarizma) da izjednači poeziju sa religijom, ubeđen da služba nečemu nije i služba samom subjektu koji služi: »Poeziji i religiji služi se, a one ne služe nikome«,[37] gubio je, od jednoga do drugog deseterca, poeziju upravo ovom službom: za njega je govor desetercem neka vrsta pričešća, posvećivanje u krv i telo deseteračkog plemena, obećanje plemenskog vaskrsenja ili pokušaj transcendiranja svega ličnog u nadlično.

To je nada (ravna beznađu njegovoga nihilizma iz prve decenije veka), koja ga je nosila sve vreme prvoga svetskog rata, i onda kada nije desetercem sebe pričešćivao, ali kada je verovao da »nebo (. . .) danas naše rane broji«,[38] pridružujući se ostalim pesnicima golgotske mitologije, koju je romantičarski stilizovao,[39] spreman čak, uprkos svom negdašnjem izjednačava-

[36] ». . . Sjatili se, puške ukrstili, / Po puškama ukrstili Gardu, / Mrtvog Gardu nose ka Prilipu. / Turska ga je puška oborila: / Jedna puška posred srca živa, / Druga puška u čelo junačko. / Nose braća komitskog vojvodu, / Kraj crkve mu groba iskopali, / Pokraj njega pušku položiše, / Za pojas mu kamu ostaviše, / Kad komita izađe pred Marka, / Da junaka svoga pozna Marko« *(Smrt Garde vojvode, ili Boj na Prilipu; Osvećeno Kosovo).*

[37] »Poezija je u nečemu slična sa religijom. Obe one teže za jednim idealom, večitim, neimenljivim, u koji se stapaju sve potrebe i težnje čovečjega duha. Taj je ideal u religiji Bog, a u pesništvu lepota. Tim idealima one zajednički *služe,* i dokle im služe, dotle je njihov opstanak stvaran; a prestaju, čim taj ideal postane oruđe, stane u službi nekoj zemaljskoj trenutnoj meti. Poeziji i religiji služi se, a one ne služe nikome« *(Književno pismo, IV; Brankovo Kolo,* 1897, br. 41).

[38] »Žalud kiša spira arbanaške krše; / Krv žrtvenu voda nikad neće sprati, / Sure stene pre će u Drim da se sruše / Nego Srbin što će u zaborav dati / Rane, što mu krvlju zalivaju stope / I Kaina što ga na Golgotu pope. / . . . / I lobanje naše, iz kršnih grobova, / Promoliće lice, gde je pala koja; / Oglodane kosti srpskih sokolova / Razmahnuće širom snažna krila svoja. / . . . / Osvetu će strašnu nebo da zazvoni, / Nebo, koje danas naše rane broji . . . « *(Iz Albanskih motiva, 1; datirano: 1918; Demokratija,* 1919, I, 51).

[39] Pokušavao je, u okviru golgotske mitologije, romantičarski da stilizuje kralja Petra u Albaniji: ». . . U noć kad mesec, ko mrtvačko oko, / Staklastim

nju poezije s religijom, da stihom polemiše sa bugarskim pesnikom Ivanom Vazovom,[40] ali već na putu povratka u pustoš, nezadrživim otkrićem rata kao »strašne žetve«, u pesmi *Kosač je prešao njive*,[41] čija svaka strofa zaključuje se refrenom zle slutnje:

Žetva je strašna bila, — ima li duše žive?

kao da je pokušavao da se okrene oko sebe, da nađe nekoga živog, a sâm je, zapravo, već bio mrtav, sve više svoja sopstvena uspomena, kao i kraljica Natalija, ili pesnici iz »pesničkih grobova« u koje je bio ulazio, kao njegov otac, i braća, o kojima je i dalje pisao, i pišući živeo sa njima, nestvarniji od njih,

zrakom po kršu zagleda, / Bezdana grotla zatutnje duboko; / A iz urvina, kao vosak bleda, / Klonule glave, sumornoga lika [illegible] že se senka drevnog mučenika / — / Vitica crna ramena mu tiče, / Po ruku biser i kamenje drago, / Kraljevsko oko ko molitva blago, / Gde nogom kroči tu bosiljak niče; / S krstom u ruci, s nožem usred leđa, / Korača senka s Elbasanskih međa. / — / A iz klisura sa Ljumskog pomola, / Promiču senke izmoždenih ljudi, / Među kosti duša pripila se gola, / Premrzle mošti, jedva dišu grudi; / Rasuti blude po golome stenju, / Ne hteše ropstvu — Golgoti se penju!« *(Iz Albanskih motiva,* 3; datirano, takođe: *1918; Demokratija,* 1919, I, 52).

[40] U pesmi *A ti, ko si? Odziv Ivanu Vazovu (Štampa,* 1913. XII, 234; v. u *Antologiji srpske lirike od Branka do danas,* izd. *Knjižarnica Rajkovića i Ćukovića,* Beograd, 1920, Vojislava J. Ilića Mlađeg, i u *Antologiji srpske ratne lirike 1912—1922,* izd. *Udruženje rezervnih oficira i ratnika,* Beograd, 1926, Mladena St. Đuričića i Mirka Damnjanovića, pod naslovom *Ko si ti?):* » . . . Nad kosturnicom Vukašina kralja, / Gde trune spomen pradedova mojih, / Sinove svoje ne posla Bugarka, / Već sveta majka Kraljevića Marka. / — / A ti si, onda, u zluradoj žudi, / Zdravio ruku divljeg otimača; / I, dok sam svoje istavljao grudi, / Krvavi bedem ispred turskog mača, / Krv svoju dok sam za slobodu lio, / O, Bugarine, kaži gde si bio? / — / Ali ti ko si, što posle Jedrena, / Gde braća moja posejaše kosti, / Podmuklo, kao nad grobom hijena, / Slivnicu štekćeš u pomamnoj zlosti? / To meni, danas, treba ti da rečeš! / Ti što slobodu tuđom krvlju tečeš! . . .« [Godine 1913, u *Ilustrovanoj ratnoj hronici,* objavio je kratak spev *Smrt kralja Vladimira,* u desetercu, — takođe o kralju Vladimiru (Vladimir Elbasanski, X vek) koga je na prevaru ubio njegov šurak, bugarski kralj, na vratima prespanske crkve, — s težnjom da mitski ovekoveći sukobe srpskih i bugarskih vlastodržaca: » . . . Teško svakom od sad do vijeka, / Koji drži vjeru u Bugara / I bratimstvo u nevjere traži« (v. drugo izdanje, Beograd, 1925). Za vreme prvog svetskog rata, 1916, u Odesi (gde je radio na organizovanju i slanju jugoslovenskih dobrovoljaca u Dobrudžu), napisao je pesmu *Bugarinu,* poručujući Bugarima, kao *kainskoj braći,* da će naći grob pred Sofijom: » . . . Za verolomno kainsko delo, / Tu će ti biti krvavo opelo!« (v. u Ilićevoj knjižici *Bratska knjiga,* Odesa, 1917).]

[41] »Kosač je prešao njive; snopove oborene / Crvena kiša spira; za brda sunce tone, / I suton zaodeva domove razorene, / Ni pesma da odjekne, ni zvona da zazvone . . . / Žetva je strašna bila, — ima li duše žive? / Kosač je prešao njive!« *(Kosač je prešao njive, Misao,* 1920, II, 12; datirano: *Nica, 15. III 1918).*

sigurno, »zaboravljen i zapostavljen gotovo od sviju«.[42] Nema »žive duše«; nema plamena: tvrde rečenice, ponovo, anahronoga ritma i zvuka, u studeni koja dušu »ledenim injem krasi«, dok on unosi u stih nešto od svakodnevnog šapata, između četiri zida svoje kuće u Jovanovoj ulici: »To dušu studen hladna ledenim injem krasi; / Podstakni oganj, draga, u peći već se gasi«.[43] Jedini njegov napor je da otvori oči, za zvezdu Istoka. To nije sada Istok iz mitologije njegovoga oca Jove Ilića, ni onaj derta ni onaj muhamedanstva; od oca mu je ostala, valjda, samo Struveova *Istorija,* ali otvorena jedino tamo gde može neka reč da se nađe o religiji i filosofiji Istoka. To je pokušaj njegov da prihvati ništavilo, da se pomiri sa njime, pokušaj u kome ima pomalo i cveća literarisane egzotike, jasne namere da se svemu dâ zvuk i privid bajke, ali u čijoj osnovi je, ipak, ovaj konačni raspad romantičarskog nacionalizma kao egzistencijalne tehnike: to je mali »istočnjački roman« koji ne treba nikome, ali koji ponavlja kako je život »san što ga Atman — za jedan kratki trenutak sanja«, a sve »za nauk onima koji od života nešto traže i u suštinu života na zemlji veruju«.[44] To bivši kovač jambova, »guslar« i pisac romana i uspomena, književnih i političkih članaka, pokretač i urednik brojnih listova, osnivač društva *Velika Srbija,* junak »romana kraljice Natalije«, otkriva samome sebi kako je »veliki Indra« i na njemu »pokazao da je ceo život ljudski samo jedan nezapaženi trenutak što ga čovek na zemlji prosanja«.[45] To se ona ruka iz »sna večnosti«, pruža prema njemu, kao trenutku Vremena, ali bez nade da se, makar samo još jednom, tu spase romantičarsko pozorište: to govori, pred ništavilom, romantičar bez Turske, bez Austrije; to on, usred sveta sve većeg nesklada, govori da »I cvet i čovek iščezavaju kada se java sna ugasi«,[46] mrmljajući o vetrovima jeseni što je »hladna, kao mrtva mati«: »Osećam i ruke dušu što mi tiču; / I to malo žara studen što zagreva / Utrnuće skoro. Sveća dogoreva. / Senke, tamne senke oko mene niču«.[47] Ni tu, na

[42] Relja Z. Popović, *Dragutin J. Ilijć.*

[43] *Podstakni oganj* (datirano: *12./I. 1922); Venac,* 1922, VII, 6.

[44] *Sekund Večnosti, istočnjački roman od Dragutina J. Ilijća. Izdanje knjižarnice Zdravka Spasojevića,* Beograd, 1921 (str. 52).

[45] Isto, str. 51.

[46] Isto, str. 26.

[47] *U poznu jesen, Venac,* 1923—24, IX, 6. (Datirano: *decembar, 1923. B)* — Po Ilićevoj smrti, 1. III 1926, ovu pesmu objavila je *Pravda* (u br. 97), kao »poslednju pesmu D. Ilića«.

kraju, neće njegovi stihovi postati poezija; neće se njegov govor uzdići do tvoraštva: ostaće kao beleške u stihu, sasvim kratke (kao da se i energija i hartija štede); ali, u perspektivi njegovih rečenica, sa mnogo nasleđenih rekvizita, kao sa voštanim cvećem grobljanske romantike, i sa turobnom ozbiljnošću jednoga upornog, a već bespredmetnog dostojanstva, — još može da se vidi on: senka romantičara, u noći, sa velikim kalabreskim šeširom na glavi i pored sveće koja će, izgleda, svakog časa da se ugasi.

Vojislav J. Ilić Mlađi

Vojislav J. Ilić Mlađi hvalisao se da je *lemao* kritičare (Skerlića i braću Popović),[1] a istina je da je pokušavao da uništi i sve pesnike svoga vremena, od Svetislava Stefanovića, Pandurovića i Dučića do Ćurčina.[2] Povodom njegove *Antologije srpske lirike od*

[1] U humorističnom *Epitafu sebi samom:* »Ovde leži pesnik žarke strasti, / Znan i čuven po *književnoj svađi,* / ‚Kritičare' lemao je svojski, / A zvao se: *Voja Ilić Mlađi!*« *(Pesme Vojislava J. Ilića Mlađeg, Izdavačko i knjižarsko preduzeće Geca Kon A. D.,* Beograd, 1936; svi navodi su, ovde, ako nije drugačije navedeno, iz ove knjige.)

[2] V. njegovu knjigu *Dela i ljudi, I,* izd. *Knjižarnica Rajkovića i Ćukovića,* Beograd, 1921. — U Prikazu knjige *Pesme, III,* Svetislava Stefanovića, objavljenom prvi put, pod pseudonimom *Siniša,* u *Bosanskoj vili,* 1907, god. XXII, br. 1, on kaže da Stefanović, »mada za stvaranje ima sve olakšice koje daje jaka književna erudicija, (. . .) ipak do sada nije mogao dati nijednu emotivniju lirsku sličicu«, a da će biti »veoma žalosno ako (. . .) u našoj zemlji bude bilo kritičara, koji će u Svetislavu Stefanoviću i dalje gledati ne ‚velikog' nego uopšte pesnika«. — Dučić je prošao još gore. (Treba znati da je Dučić, pod pseudonimom *Đivo, — Srđ,* 1902, god. I, br. 6, — veoma oštro kritikovao prepeve Puškina, Ljermontova, Šilera, Ulanda, Hajnea, Lamartina i drugih pesnika, koje je V. J. Ilić Mlađi objavio u posebnoj knjizi, pod naslovom *Tuđinski biser,* Beograd, 1901: »U nas (. . .) prevodilački posao nema obligacija, i nije ni malo sablažnjivo, kada se prevodilac *Tuđinskog bisera* lati da prevede Misea, ili, još gore, Lamartina, čiju tančinu, fluidnost stiha može prosto da upropasti ovakvo vježbanje jednog rđavog i suvog versifikatora«; Ilić prevodi »čitavijem riječnikom izvještalijeh i konvencionalnijeh riječi našijeh starijeh pjesnika à la Isa Ćirić, koji bješe patrijarsijski bilježnik i pjesnik«: » . . . kako vas mora da revoltira takva blasfemija kad ste već čitali te pjesnike u originalu«. — »rđava knjiga može da vam bude antipatična i da vas razljuti kao rđav čovjek«.) Povodom Dučićeve knjige *Pjesme,* Mostar, 1901, pisao je Ilić Mlađi u *Kolu,* br. 1, od 1. I 1902, da je

Branka do danas, Sima Pandurović napisao je u časopisu *Misao* »referat«, koji je završio nadom da će posle svega što je rekao presta-

Dučić običan imitator: »on se uvek i u svemu ugleda; i još više nego to, on kopira. (. . .) Uzrok tom kopiranju Dučićevu ne leži u početničkoj nerazvijenosti, ili u prirodnoj nemoći da se otme uticaju kakvog velikog pesnika, već u oskudici individualnosti, (. . .) onoga, dakle, što je esencija svakog u istinu pesničkog talenta«. Dučić se povodi za Vojislavom Ilićem (njegova *Jesenja elegija* je varijanta Ilićeve *Elegije),* u manjoj meri za Miletom Jakšićem, M. Mitrovićem, a najviše za francuskim pesnicima. Ne navodeći ni primere niti imena, V. Ilić Mlađi kaže da to nije samo »izneveravanje onoga, tolikim hvalama obasipanog pravca, čija je deviza: unošenje nacionalnog duha u našu književnost, već, što je još gore, znači udaranje jednim, za nas Slovene neprirodnim putem. (. . .) Jedan francuski liričar ne piše kao slovenski. On u svoje sastave unosi više umovanja nego osećanja, više mozga, nego srca. Prema tome, bila bi osetna šteta, kad bi se kakav talentovan slovenski pesnik sasvim podao uplivu francuske poezije. On ne bi tada bio prirodni produkt svoje sredine, niti bi mogao poslužiti kao kažiput za dalje normalno razviće književnih snaga svoje epohe«. Međutim, »kad je reč o Dučiću, možemo odmah izjaviti, da tu nema nikakve slične bojazni. On nije od onih duhova kojima je namenjeno da vrše uticaj na svoje savremenike. On niti je to sad, niti će to makad biti«. [Kasnije, štampao je V. J. Ilić Mlađi »kritički ogled« *Kroz »Sabrana dela« J. Dučića,* Beograd, 1932 (separat iz časopisa *Kritika).* To je, pre svega, niz filološko-logičkih primedaba (jer, » . . . i g. Dučić, kao i njegov imenjak Skerlić, potcenjuje značaj gramatike i čistote književnog jezika«). Dučić piše, pored ostalog: »njene oči obe«, »car primi misiju na vrata kapele«, »knez, uspomene jasne« (»Neko može biti svetle i, obrnuto, tamne uspomene, može biti sjajne i, obrnuto, mračne uspomene, ali se nikako ne može reći jasne uspomene, jer se to protivi duhu našeg jezika, i stoga reč jasne pretstavlja jednu jasnu katarhezu«), »gde mirišu sade«, »dažd pređe preko vinogradi«; »žene ne veruju otkad njega nije, / I s plačem odstoje njegova opela« (»One su mogle odstojati samo jedno opelo, a ne više, pošto svaki čovek, kad umre, bude opevan samo jedanput«), »teška suza stala u dnu tamnih veđa« (»Da bi suza njegove drage mogla dospeti u dno njenih veđa, za to bi bila potrebna njena naročita, uostalom, nemoguća pozitura: da dubi na glavi. A pesnik to nije hteo. Ipak je kriv, jer ne čini razliku između veđe i trepavica«). Ova filološka kritika prerasta u moralističku kritiku; povodom Dučićevog stiha, u pesmi *Dubrovački arcibiskup:* »Ljubi svoga bližnjeg i njegovu ženu« pisao je Ilić Mlađi: »Kako je g. Dučićeva knjiga preporučena svima školama, to će naši nevini đačići, čitajući je, i upravljajući se po ovim njenim moralnim principima, dospeti do krasnog savršenstva«, a povodom stihova: »Gospođica Ana de Doce, već seda, / Čuvena sa strogih vrlina i tona, / Okružena jatom dama, pripoveda / Jednu plavu priču iz Dekamerona«: »Naši nevini mališani upitaće g. Dučića, šta je to Dekameron? Ako dobiju odgovor, da je to jedna ‚lepa', ‚strogo moralna', ‚poštena' i ‚vrlo zabavna knjiga za decu', sledovaće odmah i drugo pitanje: ‚A gde se ona i pošto može nabaviti?'«] — Milan Ćurčin nije uopšte pesnik: njegova knjiga pesama (»prva, a, srećom, i poslednja . . .«) »ostavlja utisak jedne stvari, koja nema ništa zajedničko, ne samo s poezijom, nego ni s književnošću uopšte. Protkana najbanalnijom pikanterijom i cinizmom, snabdevena osobinama koje odaju blaziranost njenog autora, nadahnuta jednom vrstom bonvivanske, nemoćne ironije na sve što je uzvišeno i poetsko, ova zbirčica stihova, ispevanih, gdekad, u

ti da uzimaju ozbiljno Vojislava J. Ilića Mlađeg, pa će zbog toga taj »referat« da bude »nekrolog« njemu.[3]

‚slobodnom ritmu', neozbiljnih, klovnovski šaljivih, predstavlja jednu vrstu estetičkog golicanja, poniklog iz dugog vremena i podrugljive oholosti jednog novčanog aristokrate«. Ćurčinova pesma *Noću* »prelazi sve granice razumnog i dopuštenog«; ona ». . . naliči na gamensko šarabatanje po zidovima varoškog aborta« (pod pseudonimom *Pavle Zlatić, Bosanska vila,* 1907, br. 3); u knjizi *Dela i ljudi, I,* članak, je, uz dopune, preštampan s napomenom, napisanom povodom Ćurčinove pesme *Na osvećenom Kosovu (Srpski književni glasnik,* 1921, II, 5, u kojoj su i stihovi: »Molimo mome, da se s nama spare! / . . . / Osvetili smo Kosovo, i čilo / Izvrnimo se sad po njemu, na leđa! / S glavom u meko devojačko krilo! /. . ./ Da se nagledamo lepih devojaka, / Namilujemo požudno i strasno / Svilenih kosa i belih dojaka!«): »Posle publikacije (u *Srpskom* Knj. Glasniku) ovih stihova, koji su profanacija Kosovke Devojke i prljanje Kosova, B. Popović je izgubio pravo da i dalje govori o *srpskoj* lirici!« — Simi Pandureviću posvetio je dva članka: *Sima Pandurović kao pesnik* i *Sima Pandurović kao prevodilac.* Pandurović je »najtipičniji predstavnik književnog oportunizma i reklamerstva«; uz poslednji stih Pandurovićeve strofe: »I kad je do nas život ljudi dopro, / Bolestan, zlurad, k'o borba im tašta, / Duh mi je mržnjom od blata se opro / Njihovog, mržnjom, zbog tebe, na svašta«, dopisao je fusnotu, kao stih: »Od ovog stiha presvisla mi tašta!«. Pandurovićeva *Svetkovina* (»Sišli smo s uma u sjajan dan . . .«) podstakla ga je, veli, da pomogne Pandureviću, ali kada ga je čuo kako kaže: »Ostav'te me, ja ću rado kreten biti!«, zaključio je: »Ima izvesnih ljudi i stvari pored kojih se, ne osvrćući, brzo prolazi . . . Čitaoci, nemojte se, u svome interesu, oglušiti o pesnikovu molbu: prolazite, ali brzo . . . brzo!« Uz Pandurovićev prevod komedije u stihovima Edmona Rostana *Romantične duše* (1920), pisao je Ilić Mlađi da je Pandurović »neznalica i srpskog i francuskog jezika«, da on, čija »poetska tehnička mašinerija tako satanski škripi, krči, klopara i tandrče, usuđuje se prepevavati pesnika, čiji ‚srebrni stihovi zvone . . . zvone . . .!' (da se poslužimo neoriginalnim izrazom Gospodina Sumatre!)«. Najzad, »prema simpatijama, koje gaje za srpski narod, Francuzi nisu zaslužili da jedan njihov ugledni pesnik bude baš od jednog Srbina ovako izmasakriran. (. . .) Prava je sreća za S. Pandurovića lično, što je veliki francuski pesnik umro. Inače, da je živ, on bi, u znak zahvalnosti za izvrsnost prevoda, zagrlio gospodina Simu Pandurovića i u zagrljaju bi ga grčevito i srdačno sve čvršće i čvršće stezao sve dotle, dokle ga ne bi — udavio!« [Pandurovićev časopis *Misao* propratio je knjigu *Dela i ljudi, I* beleškom, potpisanom *X.* (u broju od 1. maja 1921, knj. VI, sv. 1): »Ilić je poznata, moralno ruinirana individua kojom se već poodavno zanimala kriminalna kronika, zbog perversnog ubistva jedne žene. Njegovo književno delo moglo bi se, verovatno, objasniti samo njegovim već pomenutim i jasno izraženim duhovnim naklonostima. Kao što se od takvog ‚pisca' moglo i očekivati, on je na prljav, nizak i blesav način nasrnuo i na Jovana Skerlića, i na g. Bogdana Popovića, Pavla Popovića, Svetislava Stefanovića, Simu Pandurovića, — na sve one koji predstavljaju našu književnost i znače nešto u njoj; i, opet prirodno i razumljivo, on je izlio isto tako pametne i čestite elože ‚talentima' kao što su Sokoljanin, Drag. J. Ilić i B. Nikolajević, pisci iz duhovne familije autora ove knjige koja, naravno, spada u retke i karakteristične manifestacije nagriženih mozgova i trulih savesti«.]

[3] ». . . izgleda da se, specijalno posle ove *Antologije,* ime G. Vojislava Ilića Mlađeg neće uzimati ozbiljno u književnim krugovima, i onda bi ovi redovi bili

Međutim, stvarni nekrolog Vojislavu J. Iliću Mlađem jeste nekrolog građanskoj kulturi od koje je on neodvojiv. Skerlić ga nije ni pomenuo u svojoj *Istoriji*, kao da nije ni postojao, ali je Vojislav Ilić Mlađi, pesmama koje je napisao pošto je ubio svoju ženu (u Krivom Viru), i koje je Bogdan Popović uneo u *Antologiju*, ne samo duboko impresionirao Skerlića, nego ga je izazvao i na malu moralnu ispovest. Nema drugog pesnika za koga je Skerlić pisao da je *uzalud pokušavao da se odbrani* od utiska (silnog) njegovih stihova; i nema drugog pesnika pred kojim je Skerlić bio u stanju da progovori patetikom samooptužujućeg priznanja: » . . . mi smo žrtve naše bolešljive radoznalosti i perversne manije za retkim i jakim osećanjima«.[4] Istina, on je istakao da je V. J. Ilić Mlađi *stihotvorac*, ali zato da bi pokazao kako ga je tragedija (ili, kako on takođe kaže, »nesreća«) preobrazila u pesnika:[5] tragedija može da nas učini pesnicima zato što stvaran (pesnički) govor jeste govor sa stvarnim neposredno-egzistencijalnim (i biografski proverljivim) uzrokom: govor V. J. Ilića Mlađeg je takav, stvaran govor u stvarnome bolu, na stvarnom grobu, a ne prazna »retorika bola« i »frazeologija plača« nad »fiktivnim grobovima« (kao kod dekadenata i pesimista); taj govor nam je dobrodošao, ma kako bio strahovit njegov uzrok, jer su nam dojadili laž i afektacija.[6]

ne samo potreban referat nego i vrsta zasluženog nekrologa« *(Misao,* 1920, III, 15—16).

[4] U prikazu Ilićeve knjige *Pesme* (Čačak, 1909), *Srpski književni glasnik*, 1909, XXII, 6. — Redigujući ovaj članak za knjigu *Pisci i knjige*, IV (Beograd, 1909), Skerlić je umesto »bolešljive radoznalosti« napisao, — očigledno prinuđen na to nemogućnošću onoga »bolešljive«, — »*bolesne* radoznalosti«, čime je težina priznanja pojačana; ali je, zato, »perversnu maniju« pretvorio u »književnu perversiju«: nije, dakle, reč o perverziji uopšte, nego samo u književnosti. (Naša perverznost je lokalizovana?)

[5] »G. Ilić je imao jednu veliku nesreću u svome životu, i nema nikakve nedelikatnosti pominjati je, kada je ona vrlo otvoreno i u pojedinostima ispričana u celom jednom nizu jakih pesama *(Noćna svirka, Iz jedne šetnje, Nad izvorom Timoka, Zvoni, Njen venčić, Iz bolničkih časova, U poštanskim kolima).* I, čudna stvar, G. Ilić, koji je u opštim poetskim motivima bio sasvim osrednji stihotvorac, kada je dodirnuo krvavu ranu svoga srca, kada je stao jecati svoju tragediju, ‚početu pesmom, završenu grobom', popeo se do pesničke visine.« U drugoj verziji članka, u *Pisci i knjige IV*, Skerlić na ovome insistira: »G. Ilić je pesnik bez velikog talenta, i *tragika predmeta podigla ga je više no što bi po svojim sposobnostima mogao dopreti.* Događaj koji je on opevao desio mu se jedanput u životu, i jedanput u životu ispevao je on ove pesme. Mi sve to vrlo dobro znamo, ali te njegove pesme čine utisak, i taj utisak uporno ostaje«. (Kurziv R. K.).

[6] »Mi smo toliko siti laži u literaturi, literature svedene na nedostojnu komediju osećanja, laćnih suza, laćnih pokliča, retorike bola i frazeologije plača;

Skerlić se, takođe, pitao nije li pravi bol »nem i diskretan«, pozivajući se na Tena i Aleksandra Dimu-Sina[7] (kao što će, iste godine, u članku o Simi Pandureviću, da ukazuje na vuka Lekonta de Lila koji, dok umire, ćuteći grize nož što ga je usmrtio), i otkrivajući u ovome, Ilićevom, slaganju sopstvenoga bola u »profane strofe« nešto od »profanacije grobova«, i to na liniji neizlečive »literatorske kabotinaže«, koja svaku ranu i svaku kap krvi pokušava, nezadrživo, da pretvori u literarni efekat, ali je sve to završavalo između dva patetična »uzalud«, koje je on izgovarao povodom stihova V. J. Ilića Mlađeg: uzalud se o svemu ovome pitamo, uzalud se otimamo, »mi nalazimo neko perverzno uživanje u tim stihovima«.[8]

V. J. Ilić Mlađi odgovorio je Skerliću žučno, pamfletom, koji je imao da bude »pravedna *odmazda*« za Skerlićevo »maliciozno pisanje« o njegovim stihovima (daleko i od pomisli da mu niko više takvo patetično priznanje neće odati);[9] u vezi sa tim

nama su postali odvratni oni siti i zadovoljni filistri koji bez ikakva smisla i razloga ridaju gore no Jeremija na razvalinama jerusalimskim. U današnjoj srpskoj književnosti u tolikoj je meri nastalo krćmenje bezuzročnog i besmislenog, lažnog i ladnog pesimizma, mi imamo toliko pesnika koji opevaju svoje fiktivne grobove, kao što su pre četrdeset godina pesnici pevali svoje isto tako fiktivno ‚luče bajno', da nam je dobro došla pesma u kojoj ima istine, pa ma i najstrašnije . . . / Iz toga uzroka, zato što su iskrene i preživljene, što su u punom smislu reči *Suspiria de profundis, Pesme* G. Ilića, kao i pesme G-đe Danice Marković i G. Velimira Rajića, imaće uspeha kod današnjih srpskih čitalaca, kojima je dodijala laž i afektacija u našoj današnjoj, čisto spoljnoj poeziji, svedenoj na igru reči i komediju osećanja.«

[7] Naknadno, u drugoj verziji članka; u verziji u *Srpskom književnom glasniku*, Skerlić ne upućuje na njih.

[8] »Uzalud se čitalac otima nezdravoj draži ovih stihova. Uzalud sebi govori da je stvar bila strašna i nečovečna, i da se ona ničim i nikada ne da braniti; uzalud se otima od utiska ovih stihova izniklih iz krvi kao mistični crveni cvetovi, uveravajući sebe da tragični utisak nije u stihovima no u onome što je iza njih, u strahobnom i jezivom predmetu koji oni pričaju; uzalud, najzad, u poslednjoj skrupuli, čitalac osuđuje pisca što je tu užasnu nesreću, koju je kao sablast trebao goniti iz svake uspomene, uzeo za predmet svoje pesme, nanizao je u profane strofe, udešavajući slikove i harmoničnost reči, tražeći efekte i pljeskanja, izlažući pred velikom publikom, kao na pozornici, nešto što bi trebalo da ostane u najmračnijem kutu srca. Krvava mrlja ostaje na stranicama ove bolne i bolesne knjige; mi smo žrtve naše bolešljive radoznalosti i perversne manije za retkim i jakim osećajima; pisac u ovim stihovima, koji su profanacija grobova, nije bez literatorske kabotinaže koja u svemu i po svaku cenu traži književne motive i efekte. Ali, sve je to uzalud! Utisak ostaje, i on je, u svojoj tragičnosti, velik i silan.«

[9] *Najnovija knjiga J. Skerlića, profesora Univerziteta i švajcarskog doktora književnosti*, Čačak, 1910 (povodom Skerlićeve knjige *Pisci i knjige*, IV);

»malicioznim pisanjem,« on je govorio ukazujući na Skerlićevu kontradikciju: Skerlić je »pobornik ‚visokog, otmenog, stvaralačkog pesimizma, koji goni čoveka na književni rad i stvaranje', ali ako mu samo zatreba da onemogući svog protivnika, on preko noći menja teoriju, i, protivno onome što je do juče tvrdio, sad tvrdi, da u poeziji istinski bol ćuti, da istinski pesimizam ne stvara, već ‚ćeljušću, koja se krvari, grize nož, i ćuti umirući'«, nazivajući sve to »zoološkom opservacijom«; »ostavljajući na stranu to, što čak i zverovi urlaju kad ih boli, — a što g. doktor nije znao, — (. . .) ćutanje kurjaka u momentu kad se prašta sa životom, kad umire, ne može služiti za ugled jednom liričaru, koji nije na samrti, koji ne umire, već živi životom bola i oseća neodoljiv nagon da taj bol izrazi. Ali, zar je moguće, da se ma kad uzdigne do bola čovek, koji je i levo i desno samo *zadavao*, a nikad nije sam lično *osetio* bol?«[10] — Međutim, kako se do bola

štampano i u knjizi *Dela i ljudi, I,* u proširenoj verziji, i s napomenom: »Ovaj književni članak prvi put je objavljen još 1909. godine i to u vidu brošure. (. . .) To je bila pravedna odmazda, izazvana Skerlićevom malicioznom kritikom mojih *Pesama*. Uspeh brošure bio je izvanredan, ali je imala dve posledice. Prva: što je Skerlić odmah ‚korigovao' svoju prvobitnu ocenu i to na moju štetu, a druga: što me u inat (kakva divna sreća!) nije hteo uneti u onu kilometarsku, skroz pogrešnu knjižurinu, koja nosi naslov: *Istorija nove srpske književnosti!*« — U ovoj brošuri, na čijoj prvoj stranici su Lafontenovi stihovi: » . . . Pauvre bête, / Tandis qu'à peine à tes pieds tu peux voir, / Penses-tu lire au-dessus de ta tête??« (ovi stihovi izostavljeni su u knjizi *Dela i ljudi, I),* pisao je V. J. Ilić Mlađi da je Skerlić »najveći kompilator koga je ikada srpska književnost imala, tvrdoglavi *mnogopisac* zbunjenih retorskih kritičkih ‚studija', ‚zet lozanskog denija', Žorža Renara, i učenik beogradskog ‚magistra', g. Bogdana Popovića«, pa zato nije ni čudno da se taj »najordinarniji frazer, kome je sudbina nesumnjivo bila namenila ulogu političkog agitatora à la Dragiša Lapčević, mogao drsko staviti u poziturn umetničkog orakula«; Skerlić je »balkanski Žil Lemetr«, ali i »razbarušen književni Marat«, koji »sa stalno iskeženim zubima ironije i sarkazma (. . .) energično i stalno produžava proceduru jedne *akrobatske* književne kritike«.

[10] Sve ovo, o »ćutanju kurjaka«, i o bolu koji teži da se izrazi, samo u drugoj verziji, u *Dela i ljudi, I.* — Skerlićeva kontradikcija je neosporna, ali ona niti je delo njegove volje da »onemogući« protivnika, niti je samo Skerlićeva: to je fundamentalna kontradikcija novoga građanstva prve decenije veka, koja će u poeziji doći do najvišega izraza s Milanom Rakićem: *kontradikcija istine i moći.* Ako je, u duhu realističnosti i »pozitivizma« ovoga građanstva, jedino istinit i smislen govor sa stvarnim razlogom, imperativ moći koji se, na planu socijalnom, ispoljava u znaku pune svesnosti, organizacije, reda, iskazuje se, na planu individualnom, kao imperativ samovladanja ili moći nad sopstvenim bićem, i zato zahteva ćutanje a ne govor. Ako je »osećanje (. . .) arhaično. Kad god je čovek uzbuđen, on ide natrag u jednu raniju istorijsku fazu čovečanstva; često u vrlo rane, primitivne faze« (Bogdan Popović, *Obuzdavajte osećanja;* kalendar *Prosveta,* Sarajevo, 1925), i ako je »moderan čovek i otmen duh« pre svega onaj

»uzdizao« V. J. Ilić Mlađi? Ima li u njegovim stihovima, koji su tako silno impresionirali Skerlića, da je verovao da na njima ima »krvave mrlje« i da su nikli iz krvi kao mistični cvetovi, ikakve mistike krvi? Evo kako izgleda »strašna konfidencija« Ilićeva, sam događaj ubistva, u njegovoj *Noćnoj svirci* (pesmi koja je

koji »velika osećanja (. . .) ne izlaže«, koji je »racionalan i diskretan« (Skerlić, u prikazu knjige *Nove pesme* Milana Rakića, 1912, — v. *Pisci i knjige, VI,* Beograd, 1913; »G. Rakić je moderan čovek i otmen duh, i on zna da se rodoljublje, kao i sva velika osećanja, ne izlaže. (. . .) On ima naš suvremeni patriotizam bez fraza, racionalan i diskretan«), onda je ta »modernost« u stvari racionalizacija svega »arhaičnog«, odbrana od »primitivne faze« čovečanstva, — koja je samo zapretana u nama, a ne i konačno savladana, i koja zbog toga kao da svakoga časa preti da provali iz dubina, — ali je i »odbrana« od govora. Govor je sredstvo racionalizacije, snalaženja u haosu afektivnog bića, nezamenljivi instrument vladanja tim bićem, kultura protiv »primitivne faze«, ali upravo zato jeste i *nedvojiv* od nje (od afektivnog bića); on je u *trajnom* jedinstvu sa njom, onako kako je ona trajno prisutna, i on jeste *tvorački* samo u tome jedinstvu. Zato je reč sredstvo racionalizacije afekta, ali i njihov provodnik. I zato se ovaj anti-arhaični (anti-osećajni) racionalizam građanstva iz prve epohe *Srpskog književnog glasnika* iskazuje, neumitno, i upućivanjem na nemost (na ćutanje). Nije li i Rakićev alaksandrinački »povišen ton«, kao »ton« recitovanja na samoj granici ćutanja (dostojanstvenog) i govora (u bolu), — pa i sâm Rakićev odlazak u ćutanje, — delo ove kontradikcije? Pred bolom otkriva se suštinska protivurečnost građanstva ove epohe, kao *bezizlazna protivurečnost između govora i samovladanja,* ali i kao protivurečnost samoj poeziji, kao tvoračkom iskušavanju govora »arhaičnošću« (ili kulture »primitivnom fazom«), i to u znaku nedvosmislene autorepresivnosti koja se uzdiže do mitologije »modernosti«, »gospodstva« (»otmenosti«) u »dostojanstvu«, pa i do svojevrsnoga, pseudoaristokratskog, stoicizma (odbijanjem da se čovek *izlaže* »kao na pozornici«). Ova protivurečnost produbljuje se, neprestano, i protivurečnošću ovoga »realističkog«, »pozitivističkog«, anti-romantičarskog duha, koji je, ujedno (i upravo kao takav), i duh jednoga potiskivanog, ali nesavladanog romantizma. Taj romantizam nije nikakva bolest, nasleđena od prethodnih generacija, nego delo samoga ovoga »pozitivističkog« anti-romantizma koji, zahtevajući u egzistencijalnoj praksi najuprošćeniji empirizam, utapa u banalnost »sive svakodnevice«, i ne vodi samo užasavanju od banalnosti (Pandurović, Rakić), nego i pothranjuje tipično romantičarsku »perversnu maniju« za »retkim i jakim osećanjima«, kao i veru u preobražavalačku moć tragedije. To je antiromantičarski »pozitivizam« koji, nehteno a nužno, neprestano obnavlja romantizam (ova »manija za retkim i jakim osećanjima«, koja je izvrnuti izraz njegove egzistencijalne banalnosti, ostaje *njegova* sve i kada joj se doda epitet »perversna«!), kao i veru u preobražavalačku moć tragedije. Protivurečan u samome sebi, on iziskuje i protivurečan govor: onaj u kome se romantičarska fraza (ne samo u poeziji M. M. Rakića ili Sime Pandurovića, nego i u Skerlićevoj prozi, na više mesta, pa i ovde, u članku o Vojislavu Iliću Mlađem, gde Skerlić govori o »krvavoj rani (. . .) srca«, *o jecanju* »svoje tragedije«, ili o »mističkim cvetovima« niklim iz krvi) prepliće sa realističkom frazom kao frazom banalnosti; ali on osuđuje i na ovaj protivurečan stav prema govoru, a samim tim i na suštinski protivurečan stav prema kulturi.

užasnula Marka Cara, jer, je, čitajući je, uhvatio sebe u »morboznoj nasladi«, pa je zaključio da te stihove nije trebalo štampati):[11]

Da li da ide? A prošlost? A vernost?
. . .
Zar da zaboravi na onog čoveka
. . .
Koji je na njenim devojačkim grud'ma
Sanjao nebo, Boga, rajske dveri
I čiju ljubav čistu i duboku
Sva večnost ne bi mogla da premeri.

Zar sve *da zgazi?. . . I ona se misli . . .*
Slatka je neka jeza poduhvata;
Misli — i šapnu: »Oprosti mi, Bože!«
Pogleda u noć, i otškrinu vrata.

I kao ptica, plašljiva i laka,
Raširi krilca u noćnoj tišini,
I ona prhnu i iščeznu nekud,
Preko sokaka — k svojoj »Violini«.

Tu je neizbežna *kultura kao kultivisanost*, kao stvar ovoga skerlićevskoga bola koji je »diskretan i nem«, ili zahteva Bogdana Popovića za vladanjem sopstvenim osećanjima (i to ne samo onoga, neposredno iskazanog, kao u lekciji *Obuzdavajte osećanja*, nego i onoga posredno izraženog, i sudbonosnijeg, koji se iskazuje zahtevom za »celom lepom pesmom«, kao za nigde ugroženom harmonijom), Dučićevoga estetizma i mistifikacije sopstvene banalnosti, i Rakićevog gordo-recitujućeg »stoicizma«. Nije li ta kultura kao kultivisanost delo ove protivurečnosti građanstva prema kulturi: *pokušaj da se nađe izlaz iz te protivurečnosti*, ovim svođenjem kulture na kultivisanost (na bol koji je »diskretan«), ali na putu neumitne sterilizacije tvoračkog nagona? I nije li *onaj najznačajniji* preobražaj, u poeziji, posle prvoga svetskog rata, delo pokušaja spasavanja od ove sterilizacije, i to upravo kao pokušaj vraćanja »primitivnoj fazi« i »arhaičnosti«? Ma koliko da se njime produžavaju osnovne tendencije zapadnoevropske poezije (i umetnosti) ovoga vremena, te tendencije prihvata, autentično, kao svoje, kultura koja u »arhaičnosti« traži izlaz iz sterilizujuće kultivisanosti.

[11] »No dok čovek ovo otrovano cviječe, ove intimne ispovijesti jedne rastrovane duše s nekom morboznom nasladom čita, on se opet često pita: da li je baš trebalo da pjesnik svoju ucvijeljenu dušu pred čitaocem tako na golo svlači? I ne bi li možda bolje bilo da je onu strahovitu *konfidenciju* pod natpisom *Noćna svirka* pjesnik zadržao u svojoj bilježnici, kad njome srpska poezija i tako nije dobila nikakve prinove od trajne literarne vrijednosti?« (Marko Car, u prikazu Ilićeve knjige *Pesme*, potpisanom inicijalima *M. C.*, *Letopis Matice srpske*, 1909, CCLVI).

I snažna ruka seoskoga uče
Pojavi se na mah u trenutku tome,
Pridrža pticu, i prozor polako —
Nečujno — tiho, zatvori za njome.

I ptice nesta . . . ptice moje mile!
Da l' ima Boga i sred noćne tmine? —
Tišina . . . Samo iz izbe dopire
Prigušen, sanjiv drhtaj violine.

Žena je *vinovnik* »nesreće«: i ona se, sama, pita da li da sve *zgazi;*[12] istina, ona se ovde naziva *pticom* (»milom«), ali zato je ubistvo prikazano kao »pridržavanje« te ptice, čemu sledi zatvaranje prozora i pitanje: »Da l' ima Boga i sred noćne tmine?« To je, kao i *pričanje*, u trećem licu (što je Ilićev pokušaj eksteriorizacije, van svake sumnje), i kao simbolično svođenje tog trećeg lica na »snažnu ruku«, stvar samoodbrambene stilizacije ubistva, potiskivanja svesti o njemu. Tu ima, nesumnjivo, »literatorske kabotinaže«, ali ona je neodvojiva od ovog imperativa potiskivanja: efekat dramatičnosti, kome tu sve teži, počiva pre svega na potiskivanju same »stvari«. Pričanje Ilićevo, u ovoj pesmi (ali i u drugim pesmama ovoga ciklusa), jeste pričanje sa poentom. Ova poenta je nosilac melodramatičnosti (kao traženje vrhunskog dramskog efekta koji se otkriva na kraju priče, i kome je sve pričanje podređeno), i u tome smislu je stalan izvor sumnje (neotklonjive) o »literatorskoj kabotinaži« V. J. Ilića Mlađeg; ali, u njoj, — kao i u samome ovome »poentiranju«, — jeste i osnovna istina Ilićeva, kao *istina ovoga potiskivanja istine*, njenoga zadržavanja *»iza«*. U poenti (i »poentiranju«) jeste njegova autentična drama, kao drama ovoga potiskivanja, ali je u njoj i ova melodramatičnost vrhovnoga efekta kome je sve podređeno, tako da se u Ilićevoj poenti *koleba* dramsko i melodramsko, autentičnost bola i »kabotinaža«. Sama »stvar« (i

[12] Sve pesme Ilićeve »strahovite konfidencije« (a ne samo *Noćna svirka)* sadržavaju optužbu žene za »greh«, za »verolomnost«: »‚Nad čim uzdišeš?' — upita me ona. / ‚Nad svojom srećom i *tvojom vrlinom!'« (Iz jedne šetnje:* kurziv V. J. Ilića Mlađeg); »Sve sam sad gledô u tami za sobom, / I jednu bujnu, verolomnu mladost, / Početu pesmom, završenu grobom« *(Zvoni . . .)*; »‚Gospodo moja, eno Krivog Vira! / — / Vidite l' gore onu zgradu belu? / . . . / Tu *ona* zgazi svoju prošlost celu, / Da, najzad, stidno potone u grehu!« *(U poštanskim kolima*, iz priče koju »postiljon« priča putnicima; kurziv, takođe, V. J. Ilića Mlađeg).

»strava«, koju ona budi u Iliću), ne objavljuje se nikada u poenti: poenta je na njenoj granici, ali nikada nije i prekoračenje te granice; u njoj ima najviše istine, ali istine koja se ipak još uvek podrazumeva, i koja ispunjava teškom slutnjom.[13] Svako prekoračenje ove granice, svako probijanje zidova ovoga podra-

[13] U poenti je najveća blizina same »stvari« (ubistva); zadržavana dotle, potiskivana, ona kao da obećava tu da provali iz onoga *»iza«*, tako da se čini da je govorom pre poente, koji je govor njene potisnutosti (jedan stvarno *bezizražajan*, pa u svojoj bezizražajnosti i potpuno banalan govor), tekla, *podzemno*, ova sama »stvar«, težeći da probije granice zabrane, da slomi moći potiskivanja. *Dramatično* je tu u samome ovome približavanju potisnute »stvari«, u napetosti kojom ispunjava to njeno obećanje, kao obećanje da iz podzemlja ćutanja probije u govor, i u poslednjim moćima potiskivanja: to je *dramatičnost vrhunskih trenutaka potiskivanja, kao vrhunske njegove krize.* Ona je, svakako, najvećeg intenziteta u pesmi *Zvoni:* ubica i njegov čuvar zastali su kraj puta da sačekaju kola koja će ih odvesti put zatvora i suda; podnevna je žega. »Tegobne snove sva priroda snuje. / Samo, u času te mrtve tišine, / Dosadnu cvrčak odnekud se čuje. / — / I glej! moj čuvar skide kapu s glave! / Kud ga to misli daleko odnose? / ‚Šta slušaš, brate?' upitah, pun strave. / A on mi reče: ‚Zvoni . . . Sad je nose'«. Svuda je *tišina:* sve kao da je potisnuto, potpuno; usred te tišine, međutim, čuvar skida kapu s glave. »Strava« je već tu, ona se ne može zadržati: *tišina će biti provaljena.* Ipak, ono: »Šta slušaš, brate?«, nije samo odjek strave, što sve više obuzima, nego je i odjek nade: da se ništa ne čuje (da će tišina ostati preko svega). I ko to pita, ako ne onaj za koga je *svuda »mrtva tišina«, iako zvoni,* onaj kome zvonjavu zvona (sa seoskoga groblja) objavljuje nemi gest njegovoga čuvara, koji skida kapu, onaj koji neće da čuje zvonjavu, pa je zbog toga i *čuje i ne čuje?* Saopštenje, u prostoj rečenici odgovora: »Zvoni, sad je nose«, zato je i *osuda,* a ne samo saopštenje: osuda na ludilo zvonjave u svesti, na slom tišine, na provalu onoga *»iza«* (koje se oglašava zvonjavom): »Ne pitah više. Samo sam uzda'no . . . / K'o da me strela kroz prsa probola / Ležah k'o mrtav . . . a, zatim, lagano, / S još dva čuvara, uđosmo u kola. / — / I tad, k'o dusi, juriti uzesmo / Preko mostova, brda i dolina, / U divljem trku . . . i pred veće besmo / Pod kršnim Rtnjem, slikom ispolina. / — / Pa, napred! Vozar ludo uzmahuje / I bičem šiba, znojnu kljusad goni. Stražari ćute . . . Ah! da l' se to čuje / Kako odnekud zvoni . . . zvoni . . . zvoni?« Ta jurnjava, pomamna, *divlja* (»u *divljem* trku«), na granici ludila i nestvarnosti *(»ko dusi . . .«,* »vozar *ludo* uzmahuje«), jeste provala »strave«, kao stihije, pre toga uzalud zadržavane u tišini. Ona je, ta jurnjava, stvarni odjek zvonjave: ono nezadrživo, silno-stihijno, što je provalilo. Nema spasenja; nema povratka u tišinu. Kao da nikad neće prestati da zvoni. Pitanje da li zvoni, reč *zvoni,* tri puta ponovljena, sa trotačkama, jeste pitanje koje sugeriše večitost te zvonjave, užas od nje, kao užas od same »stvari«, ali tako da je sada ta stvar (ubistvo) pretočena u zvonjavu zvona. Ona je bliže nego ikada, a ipak nije tu. I drama je tu, ali i melodrama, koja je u nemoći govora, i u efektu koji se sastoji u ponavljanju toga zvoni (sa trotačkom). Govor ostaje indirektan govor, kao što sama stvar postoji indirektno (kroz zvonjavu), kao što sâm ubica ostaje pod nekakvom senkom, i za nas kao za putnike u pesmi *U poštanskim kolima,* a snaga poente je *snaga tog indirektnog govora kao govora otkrivanja kroz skrivanje, i skrivanja kroz otkrivanje:* »I dokle povest mog rođenog jada / Ti

zumevanja (kao objava te pune dramske istine) bilo bi i provaljivanje same poente, njeno uništavanje: ne možemo znati koji bi Ilićev govor tu bio, ali je izvesno da bi to bio neki apsolutno drugačiji Ilić, — Ilić koji ne »poentira« (Ilić koji ne lebdi na granici »iza«, koji to »iza« neprestano ne potiskuje). Nema tu »krvave mrlje«; tu smo na granici *zabranjenog* (ubistva), ali tu granicu nećemo preći: niko i ništa, nikad, neće otvoriti onaj prozor; taj prozor nikada nije bio ni otvoren: Ilić drži ovaj prozor jedva odškrinutim; govor o samoj »stvari« izvanredno je posredan, kao što su i sami junaci drame krajnje simbolički posredovani: »ptica«, »snažna ruka«, »Violina«; to je govor obećanja »stvari«, — kao otvaranja ovoga prozora, — ali i stalnoga njegovoga odlaganja. Znanje (prethodno) da je pesnik ove pesme o ubistvu zaista ubica, podržava »bolesnu radoznalost«: »krvava mrlja«, zaista otkrivena, uništila bi tu radoznalost, tu igru na granici »zabranjenog«. Nije tu samo bog u »tmini«, nego je u tmini i sama stvar (»krvava mrlja«), ali i sâm V. J. Ilić Mlađi. Tmina je između događaja i Ilićeve svesti: između događaja i Ilićevoga govora. Ona je između dva stiha: »I ptice nesta . . . ptice moje mile! / Da l' ima Boga i sred noćne tmine?«, u kojima nema ni boga ni V. J. Ilića Mlađeg: i bog i V. J. Ilić Mlađi skriveni su u tmini, iz koje stiže samo ovo: »Da l' ima Boga i sred noćne tmine?«, to pitanje *preko* same stvari, pitanje kao *jedini odjek* te stvari u svesti i u govoru, pitanje kojim se ta stvar istovremeno najavljuje kada se i skriva.

To je reč na granici zabranjenog, i na granici strave: sama strava ne prodire u nju, čak je i ne dodiruje. »Poentirajuće« pričanje o stravi čuva tu reč od strave. Poetsko je u situaciji, a ne u jeziku. Otuda nema nikakvog preobražaja u jeziku: događaj ne postaje i *jezički* događaj. Između jezika i stvari (»strave«) jeste tmina ovoga potiskivanja, tmina kao *»iza«,* u kojoj se stvar

hladni stranci pretresahu tako, / Ja sam kroz prozor posmatrao tada / To lepo selo, i gorko sam plak'o, / — / ‚Ti plačeš?' začuh. ‚Mora da ti behu / Štogod od roda, kad ti duša cvili?' / A ja, u gorkom i bezumnom smehu, / Prošaptah samo: ‚Da, rod su mi bili!' / — / Na to se ćutke pogledaše oni, / I namah reči umukoše njine . . . / Samo se čulo kako zvonce zvoni / I kola trešte kroz oblak prašine«. U tome: »Da, rod su mi bili«, samo je okosnica dramske poente ovih završnih stihova *U poštanskim kolima,* ali i suština Ilićevoga govora u svim pesmama koje je napisao posle ubistva: dramatično je u ovom otkrivanju skrivanjem, u ovome posrednom, ali i izvrnutom, kazivanju ubistva i straha od njega *zvonjavom,* i sebe samoga i svoje negdašnje žene kao onih koji su mu bili *rod.* Ilić tu i govori i ne govori; osećamo li kako *drhti* između kazivanja i nekazivanja?

zadržava (i iz koje ona prodire samo posredno, dalekim i slabim refleksima). Jezik je zadržan u banalnoj frazi svakodnevice (»Ležah ko mrtav«, »Samo sam uzda'no«, »Ko da me strela kroz prsa probola«), ali i u banalnoj poznoromantičarskoj frazeologiji. Ta frazeologija nesumnjivo otkriva Ilića kao pesnika iz kola poslednje decenije prošloga veka: njome, zaista, može da govori samo onaj koji je »kao pesnik zadocnio«,[14] ali on je »zadocnio«

[14] Sima Pandurović, u prikazu Ilićeve *Antologije:* »g. Ilić je očevidno i suviše zadocnio; on je zadocnio već i kao pesnik, a njegova današnja *Antologija* je u stvari jedna arhaična knjiga. Njen sastavljač, po svome mentalitetu, idejama i nazorima o književnosti, spada u generaciju naših poeta iz poslednje desetine prošloga veka. To je bilo najočajnije i najpraznije doba naše lirike, kada su njeni ugledni predstavnici bili Vladimir Jovanović, Dimitrije Gligorić, zvani ‚Sokoljanin', Andra Gavrilović, Osman Đikić, Avdo Karabegović, g. Rista Odavić, i čitav niz opskurnih pisaca i epigona Vojislava Ilića Pravog; kada je sentimentalni i simpatični imitator Vojislavljev, pokojni Milorad Mitrović, izgledao zbilja kao neka zvezda u toj književnoj pomrčini, i kada je dr Ljubomir Nedić opravdano tvrdio da je sa Vojislavom umro poslednji naš pesnik«.

Pandurović ukazuje na to da je V. J. Ilić Mlađi uneo u *Antologiju* i »... ta imena, poznata samo bibliofilima ili antikvarima« (»Sokoljanina, Petra Odavića, Avda Karabegovića, Milorada Petrovića, Monaha Valerijana, Savu Petrovića, Milorada Šapčanina). *Ilićeva Antologija srpske lirike od Branka do danas* (izd. *Knjižarnica Rajkovića i Ćukovića*, Beograd, 1920), čini jedinstvo sa njegovom knjigom *Dela i ljudi, I:* osnovna tendencija je i u njoj, kao i u ovoj knjizi (u kojoj je većina članaka napisana tokom prve decenije veka), u pokušaju negacije književne, i uopšte kulturne, formule *Srpskog književnog glasnika,* i to sa pozicija Živaljevićevog *Kola* i Adamovljevog *Brankovog Kola,* časopisa »... koji se rukovodio principom, da naša književnost, u svom razvoju, treba da bude, pre svega, jedna nacionalna književnost (...) jer, ipak, na kraju krajeva, progres književnosti jednog naroda sastoji se, poglavito, u njenoj narodnoj evoluciji na nacionalnom tlu« (u jubilarnom članku o Dragutinu J. Iliću, potpisanom — ć, *Bosanska vila,* 1907, god. XXII, br. 7; *Dela i ljudi, I,* str. 78). *Ideološki,* Ilićeva kritika Jovana Skerlića i Bogdana Popovića, zasnovana je na koncepciji ove »nacionalne književnosti«: Skerliću i B. Popoviću je »francuska beletristika u tolikoj meri bila zavrtila mozak, da su celog svog života ostali indiferentni prema srpskoj nacionalnoj književnosti« (isto, str. 81). *U stvarnosti,* to nije samo poricanje (u kritici) Svetislava Stefanovića, Dučića, Ćurčina, Sime Pandurovića, i apsolutno prihvatanje (uz različite ograde i veće ili manje kritičke zamerke) Božidara S. Nikolajevića, Avda H. Karabegovića, Dragutina J. Ilića, Pera J. Sundečića, Velimira Rajića, D. Gligorića-Sokoljanina, nego i reč razumevanja za prozu Stevana Samardžića, ili Milana Trifunovića, i optužba »elite« (Skerlića i B. Popovića) da je »... veličanjem jednog nepismenog i mucavog vranjanca, Borisava Stankovića, mogla stvoriti i drugi srpski specifikum: *mucavost genija*« (u brošuri *Najnovija knjiga J. Skerlića,* str. 4; u knjizi *Dela i ljudi, I,* to je izbačeno; umesto »nepismenog i mucavog vranjanca, Borisava Stankovića«, stoji: »nepismenih i mucavih pisaca«). Vladislav Petković-Dis je, u znaku ove »nacionalne književnosti« i reafirmacije poznoromantičara, s kraja devetnaestog veka (i to

pre svega onako kako zadocnjava za sopstvenom istinom, koja je istina ubistva. »Strahoban i jeziv predmet« u njegovim stihovima nije sámo ubistvo, nego, naprotiv, *nemoć ubistva:* proznoromantičarska retorika »slatke iluzije« jača je od ubistva (i smrti), jer je mentalitet, koji se otelotvorio u ovoj retorici, i koji se reprodukuje njome (patrijarhalizam, u verziji malograđanskog, svojinsko-egotičkog konzervatizma s kraja prošloga stoleća), jači od ma kakvoga izazova, pa i od izazova ubistva. To je *mentalitet svojinstva uzdignutog do vrhovnog moralnog načela:* do načela »časti« koja podrazumeva (uprkos svakoj zabrani) i ubistvo kao »... brzo, munjevito pribavljanje satisfakcije«, i to »svuda i na svakom mestu«;[15] mentalitet koji dozvoljava V. J. Iliću Mlađem

1920: iz poezije najnovijeg vremena V. J. Ilić Mlađi priznaje jedino — Živojina Paunovića!), »... ispao čisto patriotski pesnik«, kao što primećuje Pandurović (»nacionalna književnost« ne priznaje njegovo »dekadentstvo« i njegov nirvanizam nego jedino tri pesme iz knjige *Mi čekamo cara: Prosto ime, Sa krinom u ruci, Cvetovi slave;* isto je, uostalom, i sa Pandurovićem, koji je u *Antologiji pre svega pesnik patriotske inspiracije: Na kumanovskom razbojištu, Na poljima mirnim prohujale bitke, Na Gazibabi, Život).* Ilićeva kritika *Srpskog književnog glasnika* jeste *kritika sa poznoromantičarskih pozicija:* prožeta željom za obračunom koji ili vodi golој pamfletskoj tvrdnji ili filološkom i moralističkom formalizmu (u znaku filološke kritike i patrijarhalnoga moralizatorstva u verziji malograđanstva s kraja prošlog veka), ona je bila regresivna još u prvoj deceniji veka, a avetinjski anahrona u času kada ju je Ilić sabrao u knjigu, objavljujući, istovremeno, i svoju *Antologiju.* [Jedino je Velibor Gligorić ovu kritiku pozdravio, kao delo čoveka »kome na srcu leži istina«: »On je živeo u doba književnog apsolutizma jedne koterije koja će spomoću uglednih mesta, profesorstva i doktorstva, uzeti vlast u našoj literaturi i upotrebljavati ga (?) u svoju korist kako je htela. On je osetio, jer taj čovek ima dara da oseti, nepravdu tiranije i u svome temperamentu nezavisnosti (?) morao je uzeti stav (?) polemičara odveć subjektivnog i odveć napadača. Ali kada se uzme u obzir subjektivnost onih koji su bili gore, njihov nemoral i izvesne diplomatske intrige, kada se uzme u obzir kakve su nevrednosti držale svojim demagoštvom i građom tuđine naš tada zaslepljen čitalački svet onda mu se mora sve oprostiti. On je uzeo stav čoveka kome na srcu leži istina, on je želeo da se iskaže jer nije hteo da žrtvuje sebe i da varira prema barometru kritičara od uticaja. On je bio čovek jer mu je srce bilo celo. Bez doktorske titule, bez katedre, što je u ono vreme najviše bilo potrebno, on je otvoreno ustajao protiv puzavaca i laskavih poeta, protiv talenata skovanih u livnici Popovića i Skerlića, protiv njihovog lukavstva i njihovih prevara«, — *Nova svetlost,* 1921, II, 6.]

[15] V. J. Ilić Mlađi povodom kritike Pavla Popovića na *Male priče* Janka Veselinovića (pod potpisom V. J. I., *Kolo,* 1902. god. IV, br. 10; v. *Dela i ljudi, I);* na primedbu Pavla Popovića da je siže pripovetke *Otac* »neprirodan i skoro apsurdan kad se imaju u vidu: mesto i sredina u kojoj se događaj odigrava«, V. J. Ilić Mlađi je pisao: »Jedan pošten domaćin, jedan častan, i u pitanju bračne vernosti, osetljiv suprug, jedan puki sirotan, miran, skroman, kao svi sirotani, ali

da ovako govori biću koje je ubio (i to stojeći nad njegovim grobom): »Al' ti skliznu. Vernost tvoja kliznu / ko list mutnom bujicom ponesen, / po tvome grobu daždi, tužno daždi . . . / — To je gorka i turobna jesen«.[16] — »Ti skliznu«, a ne ja (koji sam te ubio);[17] tebe je odnela »mutna bujica«, a ne mene; po tvome grobu daždi, »tužno daždi« (sasvim lukovićevski, naravno), a ne po mome: *ja sam ostao*, i sa mnom je ostala moja ljubav »čista i duboka«, ona koja je »sveti plamen«, »anđelska svetlost zagrljaja čednog«,[18] i »čiji je simbol: stalnost i vernost do groba!«,[19] ljubav koju nije u stanju ni sama večnost »da premeri«, i posle ubistva, kao što ni ovu »večnost« ne može ni najmanje da ugrozi, a kamoli da »ubije«, ovo ubistvo, tu »večnost« koja čuva poznoromantičarsku frazeologiju, i koju ta frazeologija nosi i preko tvoga groba, frazeologija koja, govoreći: »Ne, nema slatkih iluzija više«,[20] ostaje »iluzija« stvarnija i od najbrutalnije stvarnosti, i to tim više što je stvarniji razlog za bekstvo od stvarnosti. Između ove frazeologije (i mentaliteta koji se u njoj otelotvorio) i V. J. Ilića Mlađeg nije veza samo njegova

častoljubiv i odlučan, polazi s drugovima u boj. To je trenutak prve teške zabrinutosti za bezbednost svog ostavljenog imetka, svoga doma i svoje *porodične časti*. I baš u tom trenutku on uviđa, da je opravdana njegova zabrinutost. Hvalisavi seoski kmet ciničkí odaje ne samo svoje pohotljive namere prema Pavlovoj ženi, već čak i svoj raniji polni snošaj s njom. To saznanje dolazi dotle skrušenom Pavlu sasvim iznenada, i dejstvuje na-nj kao grom. I šta je onda, u tom momentu, *prirodnije*, nego ogorčenje i *brza muška rešenost da se pribegne osveti*. Efekat je toliko silniji, dramatičniji i lepši, što to *brzo, munjevito pribavljanje satisfakcije*, dolazi kao *posledica* afekta jednog dotle *skrušenog i mirnog* siromaha. Nikakve neprirodnosti nema tu, g. P-ću, ni u pogledu mesta, ni u pogledu sredine. Čast se, bar kod časnih ljudi, brani *svuda* i na *svakom mestu*. (. . .) Međutim, prema pojmovima g. P-ća, jedino bi prirodno bilo, da se krvavi obračun, — ‚megdan', — svršio na samom licu mesta, ‚na samom delu' brakolomstva. Ali, — nek izvini g. P-ć! — to bi bio i suviše *običan* slučaj«.

[16] *Premaleće, leto, jesen*

[17] Svakako, ovo *kliznuti* (u »greh«), tako karakteristično za moral i govor srpskoga malograđanstva ove epohe, kao da nosi sobom olakšicu, sugerisanjem prisustva nesrećnog slučaja, ali tako da »greh«, ipak, ostaje »greh«. To je nesreća, kao olakšavajuća okolnost (kao viša sila), ali to je i sačuvana norma: to je malograđanstvo, u svojoj stvarnosti »greha«, koje traži ovu olakšavajuću okolnost, ali koje, ipak, nastoji da sačuva normu, malograđanstvo u svome kolebanju; sva *bljutavost* ovoga *kliznuti (u »greh«)* jeste bljutavost ove kolebljivosti, koja ostavlja utisak nečega odbijajući dvosmislenog.

[18] »Verovah u ljubav, u taj sveti plamen, / Kad dva srca daju sve što mogu dati; / U anđelsku svetost zagrljaja čednog« *(Ja sam prelistao . . .)*.

[19] *Drugu*

[20] U pesmi *Zvoni . . .*

inercija koja (kao u stihovanju »zadocnelih« poznoromantičarskih pesnika) produžava, slepo, ono što je vreme već uveliko obespredmetilo, nego je to strah od sopstvene stvarnosti, strah od suočavanja sa sobom kao sa ubicom. Onaj koji ovde govori tom frazeologijom, nije nikakav egzistencijalno apstraktan stilist, nego ubica; stilističko pitanje jeste ovde egzistencijalno pitanje (stvar stila jeste tu stvar egzistencije): fraza o »zagrljaju čednom« otiče ovde *preko* ubistva, kao neka reka u koju V. J. Ilić Mlađi uranja svest o sopstvenom zločinu, reka koja gotovo nesmetano produžava svoj tok: njena moć je ravna Ilićevoj moći potiskivanja (kao moći mentalno-verbalne regresije), i zato slabi zajedno sa tom moći: *u poenti*, pre svega, gde je najveće Ilićevo približavanje samoj »stvari«, ona osetno posustaje, čak se i povlači; tu je moć potiskivanja osuđena samo na melodramatičnost poentiranja, i tu kao da joj biva uskraćena ova puna moć poznoromantičarske frazeologije, kao moć nad stvarnim govorom (nad stvarnom istinom), ali samo za trenutak: samo zato da bi se nastavila, nesmetano, preko ove poente, u drugim pesmama.[21] To je besmrtna »iluzija« protiv stvarnosti smrti (i protiv smrtne, i smrtonosne, stvarnosti); i to je pseudo-govor ovoga govora što objavljuje »varljiv život klet«,[22] na ivici groba: »O tišino grobna, boravište večno«;[23] to je to »boravište večno«, ta banalna fraza u kojoj grob prestaje da bude grob, ta banalnost koja onestvaruje govor, ali koja, zbog toga, onestvaruje i smrt i egzistenciju, svaki moj čin: *ona me čuva, ta banalnost, od istine moga čina, i od istine smrti*. Mogu da se popnem i na stenu iznad izvora Timoka, sa »tupim sečivom« u ruci, korakom samoubice, ali moje samoubistvo završiće u poznoromantičarskoj frazeologi-

[21] Izuzetak predstavljaju, donekle, pesme koje je V. J. Ilić Mlađi pisao u svome bolničkom tamnovanju (u Boljevcu, 1905): pesma o žudnji za životom, usred agonijskoga sveta *(Gle, laste! Laste!)*, i, možda izrazitija, *Pesma nepoznatoj*, koju je napisao kasnije, sećajući se ovoga doba: »sužnji« svakodnevno očekuju da se na prozoru susedne kuće pojavi jedna žena; njena pojava je za njih uteha. I tu je sve priča u stihu, ali bez poente i, zbog toga, bez melodramatičnosti, i potisnutom poznoromantičarskom frazom: ta fraza tu nije moćna, jer nema potrebe za velikim potiskivanjem. Ipak, ona se i tu javlja, i to tamo gde se erotska žudnja utamničenog bića maskira didaktičkom pohvalom onima koji rasipaju »zrake u nesrećna srca«, »ne tražeći osmeh, ni zahvalnost našu« (u stilu: »Kako je to divno . . .«), nalazeći banalnost voljom te autorepresivnosti: » . . . u punom naponu lepote«, »izraz anđelske dobrote«, »ljupkost, što je divno krasi«.

[22] *Otrovan cvet*

[23] *Ja sam prelistao . . .*

ji: moja smrt rastočiće se u toj frazeologiji, i biće nestvarna, sve i da je ta frazeologija zaista (skerlićevski) »zapečaćena krvlju«, kao što će i moje telo ostati nestvarno: ostao sam, ali zato što *nisam telo nego ova »slatka iluzija«*, ova njena (poznoromantičarska) fraza iznad svakoga tela i iznad svake smrti.[24]

Jedino što ova svest može da nađe u prosutoj krvi, koja je odnela »jednu bujnu, *verolomnu* mladost, / Početu pesmom, završenu grobom«,[25] jeste *motiv »obmane«*, izgrađen na ovoj ideji o »verolomnosti«, motiv koji dostiže razmere manijakalnog straha od prevare, kao straha od ljubavi, ali i od svakoga drugog oblika otvaranja: na dnu čaše (ljubavi) često se »skriva kaplja

[24] Pesma *Nad izvorom Timoka* imala bi da bude neka vrsta Ilićevoga monologa kao samoubice: V. J. Ilić Mlađi *prikazuje* sebe na visokoj steni, u »sumračak« (?) »mutnoga praskozorja«, nad izvorom Timoka (»Razdrljen, slomljen, razbarušen, / Na steni sam visokoj«); tu, sa te stene, on drži svoj monolog pre smrti, otkrivajući kako »naša ljubav — prividno divna — / Često i drukča biva! / . . . / Nekad se kiti vencima ruža / Nekad — *u krv ogrezne*« (kurziv R. K.), pozdravljajući svetlost sunca »O, al' je sladak, privlačan život / Uoči same smrti! / Sunce! O, sijaj! Ne još za dugo! / Pusti melemnu, toplu i blagu / Još samo zraku koju! / Dok budem tupim sečivom strug'o, / Dok krv ne raspem svoju!« (Pesma se završava Ilićevim dovikivanjem nekome starcu, mlinaru, koji se uplašio i hteo da pobegne kada ga je ugledao gore, na steni: »Plašljivi, krotki i dobri starče! / . . . / Pomol' se Višnjem Bogu za mene, / Čim spaziš trupinu moju, / Smrvljenu dole kroz koji trenut, / Čim krv istočim svoju!«) Skerlić, koji je, povodom Rakića, kao glavni argument protiv pesimizma iznosio to što nije »zapečaćen krvlju«, jer se nijedan pesimista nije ubio (». . . svi su pesimisti jednaki, počev od premudrog Solomona, koji je ječao u *Knjizi propovednikovoj*, a živeo najčulnijim životom azijskoga satrapa, pa do očajnoga Šopenhauera, koji je formulovao filosofiju opštega uništenja, a proveo svoj vek kao najobičniji rentijer nemački«, — v. *Pisci i knjige, I*, Beograd, 1907), ne samo što V. J. Iliću Mlađem nije zamerio što se posle ove pesme nije ubio, nego je čak naveo odlomak iz pesme, koji počinje u punome likovanju najbanalnije moguće poznoromantičarske »retorike bola«: »Eto i sunca! Kroz zastor rujni / Krajičkom oka glednu . . .«, uz prethodnu napomenu da ». . . nije moguće bez stezanja u srcu, bez gotovo nekoga fizičkoga osećanja bola, čitati ovakve stihove«. Okrenut protiv »retorike bola« (pesimista i dekadenata), a valjda i obuzet onim *»iza«* Ilićevih stihova (onom *stvarnom krvlju)*, on nije ni primetio Ilićevu poznoromantičarsku retoriku, i u ovoj pesmi (»K'o čežnjiv drhtaj čarobnih žica, / K'o rajska melem-struja, / Čuje se blago veskanje ptica / I sladak poj slavuja! / — / Uz taj pôj nekad milovah dragu / Pun strasna ognja živa / . . . / Otpojte, ptice, zvonko otpojte / Dirljivo-setnu koju!«), i u drugim pesmama: ». . . sanjao nebo, Boga, rajske dveri«, »Jedan je slavuj baš tad priželjkiv'o«, » . . . teško zaogrnut / Mrakom, k'o adskom zlokobnom haljinom«, »Gde su trenuci kad se glasno divih / Blistavoj draži njenih sitnih zubi / Kad svaki cvetak mirisaše: Živi! / A svaki slavuj cvrkutaše (?): Ljubi«, »Ljubavi, sreću, kojom život sladih«.

[25] *Zvoni . . .* (kurziv R. K.)

žuči«,[26] ». . . na Obmani čovek sreću snuje«, lepota ljubavi je kao onaj »lepi, lažni i otrovni cvet, koji obećava nadzemnu neku, nepojamnu čar«, dok se u njegovoj »sjajnoj kruni« krije »ljuta guja«,[27] »Najveća sreća i slasti najviše / Postaju izvor ponajdubljeg bola«.[28] Ali, tim motivom se poznoromantičarski mentalitet »života varljivog i kletog« ne dovodi u krizu, nego se on, naprotiv, *utvrđuje:* motiv dvoličnosti sreće *(i ljubavi)* je čak *fundamentalni poznoromantičarski motiv* (onaj kojim se on, možda najjače, vezuje za romantizam): to je *motiv dvoličnosti kao centralni motiv svojinskog građanskog individualizma,* koji se iskazuje strahom od prevare, osećanjem (neiskorenljivim) lične ugroženosti, koja je i ugroženost svega idealnog, jer je idealnost (»čistota« ili »vernost«, kao vernost jedanput utvrđenom odnosu, kao »stalnost« protiv svake promene, svakog preobražaja) tamo gde sam ja; obmana i obmanjivanje su tamo gde je drugi (čak i kad ubijem, ja kažem: *»Ti* skliznu . . .«). Drugi je izvan mene, nešto neizmenljivo spoljašnje, i zato objekt a ne subjekt; on nikada ne može doći, u meni, ni do najslabije najave svog subjektiviteta, i zato ja nikada nisam *drugi drugog.* Nemam pogled za sebe, pogled drugog: skriven sam od sebe samog onako kako mi je drugi skriven.[29] Čak ni ubistvo drugog ne može da me

[26] »Pij! Al' nikad čašu do dna ne ispijaj, / Jer na dnu se, često, skriva kaplja žuči« *(Drugu).*

[27] »Ljubljah ga silno, u zanosu punu, / Al', jednom, grleć' ubav cvetak moj, / Zavirih dublje u sjajnu mu krunu / I ljutu guju opazih u njoj. / — / I ja je gledah, gde jed smrtni bljuje, / I, grozeći se, tad poznadoh mlad, / Da na Obmani čovek sreću snuje, / Da je Istina skoro što i jad. / — / Zlatnu nit snova pokidanu spazih, / I omrznu mi varljiv život klet, — / Procvileh gorko, i *nogama zgazih / Moj lepi, lažni i otrovni cvet«* (*Otrovan cvet;* kurziv R. K.).

[28] *Zvoni . . .*

[29] To je samoskrivenost (kao skrivenost za sebe samoga) ovoga Ja svojinskog individualizma, uronjenog, bezizgledno, u strah od prevare. Pesma *Jedna ljubav* (iz 1904, koja neposredno prethodi ubistvu, i koju je u ciklusu *Erotika,* u knjizi svojih sabranih pesama, V. J. Ilić Mlađi štampao kao prvu) otkriva stravu ove samoskrivenosti: pitajući se zašto u srcu oseti »Žaoku ljutog i otrovnog jeda« kad neko njegovu ženu pogleda, V. J. Ilić Mlađi ovako je govorio o »tajni« svog bića: »Šta bih ja hteo? Da si deo mene? / Da ničij pogled ne padne na tebe? / Da si k'o zapis, amajlija sjajna, / Pa da te nosim skrivenu za sebe? / — / Da si k'o zvezda, koju Gospod stvori / *Za mene samo,* da moj život krasi, / A kad ja, jednom, večno oči sklopim / I ona da se zanavek ugasi . . .? / . . . / Što moja ljubav nije k'o kap rose / Već *bes, oluja,* pučina beskrajna? / Zašto sam takav? Gde je ključ mog bića? / Gospode! Tvorče! Je l' to tvoja tajna?« Ako tu nema poezije, ima odjeka *patnje ovoga bića opsednutog posedništvom* (do besa). »Tajna« ovoga bića svakako je ona ista »tajna«, koja će potražiti svoj izraz kroz Dučića: »Ja snevam o ženi, većoj no sve žene, / Čija će lepota biti *tajna*

otkrije kao ovoga *njegovog* drugog (i da me osposobi da vidim sebe samoga: da za sebe samoga budem drugi, da izađem iz sebe, da se preobražavam): idealnost ostaje (ugrožena) tamo gde sam

svima. / Što je kao božji dah u prostorima. / Koji ne dotiče *nikog osim mene*« *(Ženi,* iz 1909), a koju će Milan Rakić, kasnije, očito nesvesno, ali nepobitno, da denuncira (on, koji je u više navrata demistifikovao ono što je Dučić mistifikovao) kao »tajnu« posedništva, kao tajnu vlasnika »ponosom« posedovanja u sopstvenoj svesti uzdignutog do »gospodara« i, u stilu pseudo-aristokratizma, do »despota«, što bi imalo da bude buržoasko vlasništvo u pseudo-srednjovekovnoj stilizaciji: »I ja sam gospodar tvoj i tvoga tela. / Ko despoti stari vladam tobom sada, / Sam napajam usta sa svih tvojih vrela, / I sva nežnost tvoja *samo na me* pada« *(Ponosna pesma,* objavljena 1924). Tamo gde Dučić pokušava vlasnika da uzdigne do miljenika boga, tako što će predmet svog posedovanja da uzdigne do »tajne« za druge [ali primoran tako ne samo da tu »tajnu« neizbežno relativizuje i, čak, da obespredmeti, — jer tajna koja je samo za druge tajna nije tajna, — nego osuđen i na bezizlazni nesporazum svojinskog individualizma sa bogom, kao sa apsolutom: taj bog (»božji dah u prostorima«) kao apsolut koji pristaje samo na njega (». . . Koji ne dotiče nikog osim mene«), nije bog: apsolutno, kao sveopšte koje je, međutim, samo moje, nije i ne može da bude apsolutno (*svojinski građanin nema boga*)]. — Milan M. Rakić javlja se kao ovaj brutalni posednik, koji može da stigne do »gospodara« i »despota«, ali ne i do mistifikacije »boga«. (On je Dučić bez pokušaja »transcendencije« poseda u »tajnu«: Dučić bez pokušaja da se posedništvu dâ transcendentalna svetlost, — Dučić zadržan u njegovoj brutalnoj istinitosti, bez mistifikacije.) Vojislav J. Ilić Mlađi jeste *stvarnost* (krvava, očito?) ovoga istog građansko-svojinskog individualizma: njegovo *»za mene samo«*, jeste kao Dučićevo *»nikog osim mene«*, ili Rakićevo, kasnije, *»samo na me . . .«*; njegovo pitanje: »Zašto sam takav? Gde je ključ mog bića?« jeste pitanje koje nisu postavili ni Dučić ni Rakić, ali koje je moralo biti postavljeno: to je *praksa* ovoga svojinstva *(krvava* praksa), koja *iznuđuje* to pitanje. Trenutak ovoga pitanja kao da je poslednji trenutak njegove svesti pre ubistva (kao neumitne manifestacije svojinskog individualizma), trenutak u kome on pokušava da se zadrži, obuzet već slutnjama bliskog zla, na samoj njegovoj granici, i to ovim pokušajem pronicanja u sopstveno biće koje mu, međutim, ostaje sklonjeno. Tragedija njegova, to je *tragedija ovoga bića sopstveništvom uskraćenog samome sebi* (sklonjenog za samo sebe): tragedija sado-mazohističkog (ne)bića sopstveništva, potencijalno sadržana u »božjim prostorima« Jovana Dučića i »gospodarstvu« i »despotstvu« Milana Rakića: Vojislav J. Ilić Mlađi je *egzistencijalno* iskusio ovu tragediju koja je za Rakića i za Dučića ostala duboko skrivena, ali neosporna, mogućnost. Vojislav J. Ilić je *egzistencijalna realizacija sado-mazohističkog kompleksa svojinskog individualizma,* koji se iskazivao kroz Rakića i Dučića: on je provalio verbalne granice ovog kompleksa. On je *krvavo* osvetlio, kao učitelj u Krivom Viru, taj centralni kompleks »gospodske« (»gospodarske«, »despotske«) »Tajne«, kao kompleks vlasništva, i zbog toga njegova pesma *Jedna ljubav,* zajedno s njegovim polemičkim odgovorom Pavlu Popoviću (». . I šta je onda (. . .) prirodnije, nego ogorčenje i *brza muška rešenost da se pribegne osveti«),* sadrži »ključ« tragedije V. J. Ilića Mlađeg, ali kao tragedije ovoga svojinskog individualizma, koji, naravno, nije samo njegov: ova pesma čini suštastveno mentalno jedinstvo sa Dučićevom pesmom *Ženi* i sa Rakićevom *Ponosnom pesmom.*

ja (ugrožen) i *zato* ostaje *poznoromantičarski govor, kao govor same te idealnosti Ja koje nije drugi drugog,* ili kao govor melodrame (umesto stvarne drame, koja je tu nemogućna, kao što je nemogućan drugi, ili kao što je nemogućna stvarnost).

To je melodramska mistifikacija stvarnosti, i to pre svega kao *poznoromantičarska mistifikacija smrti,* mistifikacija kojom je V. J. Ilić Mlađi potražio spas od »strahobnog i jezivog predmeta« u Krivom Viru, ali nalazeći u njoj osnovno svoje pozvanje, i ostvarujući se, pre svega, kao majstor ove mistifikacije. Govorio je da »imenica *smrt* zadaje, u pogledu slikovanja, najveću teškoću« pesnicima srpskoga jezika,[30] ali je, u stvari, pokušavao da smrt melodramski rimuje sa večnošću: sve promene (tematske) u njegovome stihovanju, posle pesama o »užasnoj nesreći« u Krivom Viru, samo su *različiti modaliteti ove iste potrebe za melodramskom mistifikacijom smrti.* Balkanski ratovi (i, kasnije, iako u nešto manjoj meri, prvi svetski rat) bili su za ovaj njegov melodramsko-mistifikatorski nagon veliki izazov i velika šansa. Stihovi, koje je pisao u to doba, često su političke polemike, u novinskom žargonu vremena,[31] ili stihovana propaganda najniže vrste,[32] ali su, u prvom redu, delo ovoga melo-

[30] U prikazu *Pesme, II deo* (Beograd, 1906) Dimitrija Gligorića Sokoljanina *(Bosanska vila,* 1907, XXII, 2; potpisano *Pavle Zlatić,* — v. *Dela i ljudi, I).* »Milan Rakić, pesnik inače bez intenzivnijeg osećanja, ali sa dosta dobrom tehnikom stiha (mnogo boljom od Dučićeve), morao je napisati: ‚spomen *krti'*, da bi samo isterao slik sa *smrti.* I to na *prvoj* strani svoje zbirke! / Sâm Šantić jedva je ostao živ od beogradskog kritičara, g. Bogdana Popovića, zato što je slikovao: *smrt — strt.* (. . .) Ali sve to ništa nije smetalo g. B. Popoviću, te je, — da bi samo omalovažio tehniku stiha izvesnih ‚nedisciplinovanih i nepokornih pesnika-nezadovoljnika', — proglasio Šantića, u predgovoru svoje *Antologije,* za *virtuoza* tehnike stiha!« — Inače, i sâm Ilić pokušavao je da rimuje »imenicu smrt«, i to upravo povodeći se za Rakićem (s tim što kod njega nije nesrećni »spomen krti« nego »suvarak krti«: »A, kad i stablo tvog života, nekad, / Sudbina skrši k'o suvarak krti, / Poznaćeš i ti uzvišenost groba / I silnu radost i blaženstvo smrti!«, — *Za svojim malim,* iz 1926), ili pretvarajući smrt u *smrca* (»I nema se bezdna podmorskih dubina / Smilova nad bezdnom očinskoga srca / Te izbaci gore . . . / Momka kog' je davno celivala smrca«, — *Na obalama Jedrena;* »Živ je naš Aleksandar! Ne može ništa smrca / Životnoj sili Duha što grobnu ploču mrvi: / On je u svakom kucnju jugoslovenskog srca!«, — *Na glas o pogibiji našeg najvećeg Kralja, Aleksandra I).*

[31] Kao, na primer, pesma *Nemcima od Save do Rajne, prilikom aneksije Bosne* (1908) ili *Posle Slivnice,* odziv na istoimenu pesmu Ivana Vazova (1913).

[32] Motiv *nadmoći* (moralne, ali i svake druge) srpskoga čoveka nad drugima je u ovim, ali i kasnijim, Ilićevim propagandističkim pesmama. Tako, srpski oficir, koji je previo ranu Arbanasu, i na koga je ovaj posle toga pucao, ne

dramsko-mistifikatorskog nagona koji u herojskom uzvišavanju nad smrću otkriva svoju veliku mogućnost: heroizacija čoveka (herojska smrt) za V. J. Ilića Mlađeg je pre svega ova šansa za mistifikaciju smrti. U ovo doba, ali i kasnije (posle prvoga svetskog rata), V. J. Ilić Mlađi opisivao je bitke kao »pomamno besnilo razjarenih masa« i »krvničko gušanje i rvanje rasa«,[33] izvodeći na scenu svog stihovanja pukove i divizije i, od jednoga do drugog jurišnog »Ura«, u »strahovitoj smeši od gvožđa i mesa«,[34] kada se smrt druga propraća mišlju: »Sitnica, jedan manje!«,[35] raspinjao se između romantičarske patetike, koja je u svojoj lažnosti često *komična*,[36] i izazova vulgarnoga, i, ne jednom, upravo groteskoga, naturalizma, na koji ga je osuđivala njegova želja da u stvarnosti nađe, i iskaže, što neposrednije, neutrnuti plamen romantičarske heroike: da nađe *viteza* »što mu se usne smeše / mada mu mozak prosut«.[37] Ali, taj sukob

dozvoljava svojim vojnicima da ga linčuju: »Ne smemo biti k'o zlikovci njini! . . . / Dole oružje! . . Ne prljajte ruku! / *Oprostite mu, jer ne zna šta čini!« (Praštanje;* kurziv V. J. Ilića Mlađeg), a Murat, pre nego što naredi da se Lazaru odseče glava, naziva sebe, pred Lazarom, »turskom budalom« i bezakonikom: »Ja: ugarak, topuz i vešala, / A ti: mudra glava svetiteljska! / *Čija glava — onog i Država!« (Muratov pretsmrtni monolog:* ovim završnim stihovima sledi napomena: »Po Muratovoj naredbi, dželat otseca glavu Lazaru. Odmah potom, u najvećim mukama, umire i Murat.«)

[33] *Bitka na Kumanovu*, v. u knjizi *Pesme Vojislava J. Ilića Mlađeg*, str. 115; u posebnom izdanju (Beograd, 1922) nije bilo ovoga »pomamnog« i »krvničkog«, nego su stihovi glasili: »I opet besnilo razjarenih masa! / I opet gušanje i rvanje rasa!«

[34] »Đulad, bajoneti, noge i karteći . . . / Strahovita smeša od gvožđa i mesa!« *(Zalazak sunca posle bitke).*

[35] »Jurnuše svi k'o jedan . . — divotna slavna sliko! — / Samo se čuje ‚Ura! . . .', više ne puca niko . . . / K'o uzvitlana burom, bujica ljudska hita, / Kršeći šumsko granje, gazeći zrela žita. / Onamo jedan zasta, al' opet četu stiže . . . / Umoran, drugi klonu . . . više se i ne diže. / Obranjen, treći stade . . . Curi mu krv s lobanje. / Četvrti mrtav pade . . . *Sitnica! Jedan manje!« (Bitka na Bregalnici i Zletovskoj reci, 7. Kota 550).*

[36] »Gle, onamo, turski topovi ubojni! / I tobdžije tu su, ali svi — pokojni! / K'o posle rvanja, satanskog i dugog, / Pretrpani leže, jedan preko drugog, / Još jedan jedini, u tom mrtvom svetu, / Uspravljen, sedećke, / s leđ'ma na lafetu: / *Nišandžija stari! Rukama u krilu / Grčevito steg'o grdnu projektilu, / Da je u top metne, misliš da se sprema. . . / Al' neće je metnut' pošto — glave nema!« (Bitka na Kumanovu).*

[37] *Bitka na Bregalnici i Zletovskoj reci*, — pesma *8. Kota 650;* to su stihovi posvećeni majoru *Kosti Ceniću*. — V., u istoj pesmi, i opis mrtvoga *Đorđa Mandića*, koji je bio »odbrane desna ruka — / I najslavniji heroj iz najslavnijeg puka«: »Na grud'ma pokraj srca, zjape mu strašne rane. / Očne mu duplje

romantike (ovoga »viteza«) i realnosti (ovoga »mozga prosutog«), nije se završavao samo ovim pokušajima Ilićevim da bude pesnik velikih masovnih scena; u knjizi *Krvavi cvetovi* (Beograd, 1914), pokušavao je Ilić ovaj sukob da reši i daleko od vrtložnih pokreta »masa« i »rasa« i ove, potpuno nemoćne, romantičarske patetike: tražio je njegova razrešenja posvećujući se konkretnim primerima herojske drame, i to stihovanim pričanjem o osnovnom subjektu ratova, o seljaku. To pričanje ne dozvoljava poznoromantičarsku frazu ni bilo kakav veliki verbalni gest; ono traži veliko jezičko i stilsko uprošćavanje, koje otvara vrata feljtonizmu, uz povremena nastojanja da se, kroz »prostotu« seljaka-borca, nađe njegova veličina, u dramskom otkrivanju te »prostote« kao privida suštastvene veličine (i veličanstvenosti): ono hoće, čak, i »odlazi *otalen'«* seljaka koji je, usred bitke, legao da spava, ali ga je okrznulo tane, »A on, i ne znajuć' da mu krvca teče, — Na drugu se stranu okrete i reče: »‚Ne budi me, more! Odlazi otalen'!«,[38] i hoće vaskrs govora seljaka (koga je građanstvo, proteranog iz delatne kulture, sada, kada je ratovao, ponovo otkrivalo), hoće frazu »živ mi bio« (u kojoj nema mesta ni za Pandurovića ni za »evropeizujuće« pesnike *Srpskog književnog glasnika),* i frazu epohe epske heroike: »srećne ti rane . . .«, ne bi li, njome, došao do vaskrsa herojstva epske majke, u onoj majci koja je ranjenom sinu, vojniku, donela u bolnicu »čarape šarene« (da ih nosi »s dikom«), ali, kad podigne pokrivač, da mu navuče čarape, ». . . spazi patrljke — otsečenih nogu! / — / No uzdrža srce, da bol ne poteče, / I ne dade suzi, da iz oka kane, / Već pokrivač spusti, i s ponosom reče: / ‚Živ mi bio, sinko, i srećne ti rane!'«.[39]

prazne: oči mu iskopane, / Uši mu odnesene krvavom sabljom brata / I noge do kolena i ruke do lakata. / No, on je i od smrti i mučeništva veći, / I, mrtav, još se smeši. . . kao da želi reći / Onome koji s njime u istom pade boju: / *‚Gospon-majore, evo, ispunih dužnost svoju!'«*

[38] *San ispod tanadi*

[39] *Mati i sin.* — Pesma *Vojničko pismo* je stvar Ilićevog nastojanja da progovori seljačkim jezikom, ali zadržanim na nivou svakodnevice.

[40] Ivo Andrić, u belešci o knjizi *Krvavi cvetovi*, *Književne novosti*, 1914, god. I, br. 8 (str. 127). — Andrić kaže, na početku ove beleške: ». . . prema autoru *Zvoni* i *U poštanskim kolima*, mi umamo jednu naročitu nježnost i u znaku te nježnosti i tog predraspoloženja pisan je i ovaj prikaz«. Ipak, pravo »predraspoloženje« ovih redova pisanih u Beču, jeste oduševljenje pobedama Srbije, ali i osećanje lične *isključenosti* onih koji su »iza rešetaka«: »Ova mala knjiga o pobjedničkim radostima, istinskim oduševljenjima i posvećenim žrtvama, donosi

Svuda se traži što je moguće veći dramski efekat ovoga uzvišavanja nad smrću, u nezadrživoj težnji ka poznoromantičarskoj, melodramskoj, mistifikaciji smrti, koja junake stvarnoga herojstva preobražava, ne jednom, u junake operetske melodrame, zahtevajući od Ilića da *piše stihove kao da režira ovu melodramu.* Knjiga *Krvavi cvetovi* mogla je, zahvaljujući trenutku u kome se pojavila, da se učini (i to naročito »s onu stranu Drine«) kao »knjiga stihova onih, koji su ratovali i pobijedili. I treba svi da ih čitamo«;[40] ali, već tada (1914), primećeno je da tu »ima poze i nameštenosti, koja je tim manje simpatična, što je ovaj niz ratova dao u svoj svojoj strahoti toliko primera plemenite prirodnosti i veličine, koja se nije udešavala«,[41] i da V. J. Ilić Mlađi nije samo »toliko (. . .) ogrezao u novinarstvo, da su mu potrebni veliki napori da bi ga se oslobodio«, nego da u knjizi *Krvavi cvetovi* ima i pesama »koje još mogu da se zamisle u nekom petparačkom listu, ali koje su apsolutno nemoguće za jednu zbirku, koja ima pretenzije da bude književna«.[42] Sva ta »poza« i »nameštenost«, i sve to »petparačko«, delo je pokušaja melodramske mistifikacije smrti koja, kao i u ranijim pesmama Ilićevim, zahteva retoriku pričanja, sa poentom; poenta bi imala da bude dramsko iskupljenje toga pričanja, ali ona ovde nema ni onoliko dramskoga naboja koliko je imala u tim, ranijim, pesmama, jer nema drame potiskivanja: melodramsko nije ovde luka spasa, pribežište koje Ilić traži u bekstvu od sopstvene drame; to je melodramska mistifikacija bez bola: priča o ljudima koji, s lakoćom, nadvišavaju sopstvenu smrt i sopstveni bol, ali tako da to i nisu ni smrt ni bol. »Petparačko«, i ovde, — u ovim pesmama u kojima jezik realnosti (u službi poznoromantičarske melodrame) završava pretežno u feljtonističkom žargonu epohe

raspoloženja, koja su nama u pola strana. / Kada su se s onu stranu Drine događale velike stvari i neviđena djela, mi smo strepili pred događajima, i nosili se čudnim mislima i radosnim slutnjama u duši. I to je razumljivo. — Ali mi smo *iza rešetaka gledali krvavo svitanje,* bili smo *isključeni* iz dana velikih djela; nismo doživeli lom, koji je spasonosan, ni buru, koja iscjeljuje; nas nisu pohodili *bolovi, koji čine boljim.* / I neka govore šta hoće kosovski pjesnici iz Hrvatske, nama je ostala strana radost burnih zanosa i ljepota velikih djela, jer pokraj nas prođoše dani požara i samo nas takoše svojim rumenim odrazom na horizontu i digoše u nama misli i radosne slutnje, dok sjedasmo oborene glave u svojoj nesreći. / Zato je za nas od velikog interesa ova knjiga stihova, koja u svojoj ljepoti i naivnosti ima nešto zadihano, nebirano i jezgrovito, kao oni, koji uzrujano dolete i izvješćuju o velikim stvarima« (kurziv R. K.).

[41] Vladimir Ćorović, *Bosanska vila,* 1914, XXIX, 1—6.

[42] Ž. M. (Živko Milićević), *Venac,* 1914, god. V, knj. V, sv. 10.

(tako da je sve to *feljtonska varijanta poznoromantičarske melodramatike),* — počinje tamo gde prestaje smrt (tamo gde prestaje stvarnost). To nije samo kratka priča o artiljercu, koji se sagnuo da nađe »kuglu«, a našao, zajedno s njom, cvet od ljubičice,[43] — što je, možda, najviši trenutak ove Ilićeve retorike zasnovane na oštrom (crno-belom) kontrastu velikoga dramskog naboja, — niti je to samo pesma o Dalmatincu koji je, pred puškama streljačkog voda, razdrljio grudi, uzvikujući: »Živela Srbija!«,[44] ili o francuskom avijatičaru koji se, mrtav, spustio na zemlju,[45] nego je to i pesma-priča o honvedu, koji je upao u crkvu da ubije srpskog sveštenika, ali je uto granata pogodila crkvu, a kada se dim razišao ukazao se sveštenik, kako, u istome stavu kao pre toga, pod epitrahiljem, i dalje mirno čita molitve, dok mu mrtav honved leži pod nogama,[46] ili pesma o trubaču koji je, na smrt ranjen, i dok se njegov puk povlači, poslednjom snagom uspeo da svira juriš, na šta on (taj trubač), »vide mase gde ponovo niču«, »I srušen, pod karom, gde se krv još toči, / Sa osmejkom blagim on zaklopi oči, / I zaspa zanavek, s usnama na trubi«,[47] ili pesma o vojniku koji, umirući, zapeva *Hej, trubaču,* pa mu za to pukovnik na grudi stavlja svoju »zlatnu vojničku medalju«.[48]

Ove pesme imale su velikog uspeha kod najšire publike: njihova poznoromantičarska melodramatičnost bila je jemstvo tog uspeha;[49] ali ta ista melodramatičnost osudila ih je i na

[43] *Pozdrav proleća tobdžijama.* (Ovu je pesmu, pored pesama *Avijatičareva smrt* i *Vojničko pismo,* preporučivao Andrić, kao »vješto zapaženu sliku«.)

[44] *Kako umire Dalmatinac*

[45] *Avijatičareva smrt.* — Uz pesmu je Ilićeva napomena da je njen junak »Žil Konstantin, francuski pilot, koji se uzdigao kod Surme, iz bugarskog logora, leteo nad Čataldžom i tamo poginuo«; kada se biplan, sa njime, mrtvim (i pošto je izvršio zadatak), spustio na zemlju, dočekala ga je oduševljena masa: ». . . naže sve živo: i momčad i ljudi / Sa lovornim vencem: ‚Junaku stoleća!' / I majke, sa decom stisnutom uz grudi, / I devojke mlade sa kitama cveća. / — / Kad tamo: on krvav, hladan, izbezdušen, / Ali mu je krma još u ruci bila. . . / A nad njime biplan, olovom izbušen, / K'o ogroman kondor prostreljenih krila«.

[46] *Honved i sveštenik*

[47] *Trubač*

[48] *Vojnikova smrt*

[49] Knjiga *Krvavi cvetovi* doživela je, iste 1914, i drugo izdanje (u Jagodini); ponovo je štampana, u više izdanja (poslednje je, navodno, dvanaesto), u Beogradu, 1921, i preštampavana, u celini ili delimično, zajedno sa pesmama iz knjige *Novi krvavi cvetovi* (Jagodina, 1915), u zbirkama Ilićeve izabrane ili celokupne lirike. Uglavnom, Ilićeve knjige doživljavale su više izdanja, od prve, iz 1909, čije drugo izdanje izišlo je u Jagodini, 1911, pa preko knjige *Prve pesme*

periferiju srpske građanske kulture: pesnik za koga je Pandurović rekao da je bio »toleriran od književne kritike zbog prigodno patriotskih stihova koji su zadovoljavali dnevnu potrebu neobrazovanijih čitalaca«,[50] V. J. Ilić Mlađi nije mogao (ni u Pandurovićevoj epohi građanske kulture, a ne samo kasnije, posle prvoga svetskog rata) da bude pesnik osnovnog subjekta ove kulture. Potpuno izbačen iz vremena, gotovo nestvaran, kao nekakva *poznoromantičarska avet* koja ne prestaje da govori u stihovima, on je osuđen na periferiju ove kulture (tamo gde nepismenost ovoj poznoromantičarskoj melodramatici, zajedno sa ostalim »petparačkim« štivom, daje vrednost duševne hrane). Pa ipak, i tako marginalan, V. J. Ilić Mlađi je *njen* pesnik: ne pripada li on građanskoj klasi *upravo svojom težnjom ka mistifikaciji smrti?* On je *grobljanski pesnik srpskoga građanstva:* ako osnovni subjekt tog građanstva, *s ovu stranu* grobljanske kapije, nije hteo da zna više za njega (osim kao za uspomenu iz *Antologije* Bogdana Popovića), *s onu stranu* grobljanske kapije on je sačekivao to isto građanstvo, kao pesnički suveren *njegovoga*

(Beograd, 1922, šest izdanja) i *Jesenski cvetovi* (Beograd, 1922. i 1923), do izdanja njegove izabrane i celokupne lirike *(Pesme,* Beograd, 1919. i 1920; *Celokupna lirika,* Beograd, 1924; *Izabrane pesme,* Beograd, 1931. i 1934. i Konovo izdanje, 1936). (Štampao je, još: *Malim potomcima Velikoga Rima,* Beograd, 1920; *Zlatne iskre,* Beograd, 1921; *Bitka na Kumanovu,* Beograd, 1922; *Cveće snova,* Beograd, 1923; *Kralj Jovan Vladimir,* Beograd, 1925; *Nove pesme,* Beograd, 1926; *Cvetovi slave i bola,* Beograd, 1927; *Cvetovi slave i ponosa,* Beograd, 1927; *Ljubić,* Beograd, 1929; *Pesme,* Beograd, 1930; *Naš Kralj,* Beograd, 1931; *Najnovije pesme,* Beograd, 1933; *Večernje iskre* (1936—1937), Beograd, 1937; *Pred spomenikom junaka na Avali,* Beograd, 1938.) Uputio je poslanicu mrtvom Velimiru Rajiću, kao »šumadijskom sinu«, u tonu užasnutoga nacionaliste: »I, danas, — kad baciš pogled odozgore, — / Ugledaćeš, Veljo, šumadijski sine, / Vinavere razne i Pfanove Dore, / Krleže, Krakove, Krklece i Tine!«, tvrdeći kako svuda »vode, neprekidno, prvu reč — Jevreji!« (tu poslanicu nije uneo u knjigu *Pesme,* koju je štampao Geca Kon), ali je u poruci »zenitistima, futuristima, ekspresionistima, modernistima i tako dalje, povodom njihove kuknjave što narod ne kupuje njihove knjige«, govorio: »Al' man'te narod! Nije on lud / Da plaća ono što *ne razume!«* Svoje knjige »snabdevao« je svojeručnim potpisom (kao *Pesme Vojislava Ilića Mlađeg* ili *Večernje iskre:* »Specijalno, u interesu što bolje zaštite izdanja, svaki primerak ove knjige mora, u niže-označenom pravougaoniku, biti snabdeven svojeručnim piščevim potpisom«), a jednom čitaocu, koji mu je tražio primerak knjige *Celokupne lirike,* »koji staje 100 dinara«, »besplatno, radi reklame«, odgovorio je u stihu: »K'o bez duše, trčim, evo, / U zapeto tvoje *gvožđe:* / Poslaću ti knjigu smesta — / *(Kad na vrbi rodi grožđe!)«.*

[50] U navođenom članku, povodom Ilićeve *Antologije.* (Naravno, nije reč o »dnevnoj potrebi neobrazovanih čitalaca«, nego o »potrebi« ideologije građanske klase.)

groblja: ako njegov poznoromantičarski stil nije više mogao da bude svakodnevni, egzistencijalni, stil toga građanstva, na groblju je njegova melodramsko-teatralna, poznoromantičarska mistifikacija (kao sámo jezgro toga stila, kao najbitnija njegova odrednica) bila ne samo još mogućna nego i jedino poželjna. Ako se na groblju građanskog društva ove epohe pojavljuje V. J. Ilić Mlađi, a ne neki drugi pesnik, to nije samo zato što je on bio prigodničar bez premca, nego i zato što *nesposobnost za transcendenciju osnovnog subjekta kulture građanskog individualizma* čini nezamenljivim i takvoga anahronog poznoromantičarskog stihotvorca kakav je V. J. Ilić Mlađi: pred izazovom smrti, na groblju, ovo društvo ne može da nađe ništa bolje od njegove melodramske mistifikacije smrti.[51] Tamo, na groblju, on

[51] Ono je lišeno mentalne tehnike za odgovor na izazove smrti. *Osnovni* njegov subjekt jeste subjekt građanskog individualizma, izrastao na razvalinama patrijarhalno-epske civilizacije i na slomu njene mentalne tehnike za izazov smrti; smrt je, za subjekt ovoga individualizma, već početkom veka (kao u »pesimizmu« Milana Rakića ili »dekadenstvu« Sima Pandurovića), neka vrsta njegove funkcije: ona je u funkciji samootkrića Ja, kao neponovljivog, ali zato i smrtnog. Otkriće Ja građanskog individualizma u ovo doba (koje je *osnovno* doba novoga građanstva) jeste, istovremeno, i otkriće smrti, i ostaje neodvojivo od nje; otuda put individualizma (kao individuacije u uslovima građanske kulture prve decenije veka) neizbežno vodi na groblje, i otuda je subjekt ovoga individualizma isto toliko sistematski, predumišljajno pesimističan (što u njegov pesimizam unosi moment lažnosti, ili ga, bar, čini često sumnjivim, i za neskerlićevski sluh), koliko je i ispunjen grozom od materijalnosti u raspadanju, ali i grozom bezizglednoga duha građansko-pozitivističkog ateizma: *grozom od raspadanja ma kakve transcendencije.* Na groblju, u svesti o svojoj konačnosti, o svome kraju, ovaj subjekt nalazi neponovljivost svoga Ja, ali i nemogućnost transcendencije (kao zazidanost u bezizlaznu samoću, kao nemogućnost kretanja i promene: kao banalnost), u slutnji kraja govora kao kraja transcendencije ili kraja kretanja. (U govoru, on je po pravilu *ukočen,* kao monada, i turobno-svečan u toj monadskoj ukočenosti.) Taj kraj transcendencije kao kraj govora jeste *banalnost* Sime Pandurovića, koja uvodi ćutanje u govor, ili *»tvrdička« vasiona* M. M. Rakića, koja izvodi iz govora u ćutanje, parabolom dvanaesteračkog povišenog tona. [Kosmička »simpatija« (»jedna sveopšta telepatija«) Stefanovićevoga novoromantizma (te daleke najave modernističko-kosmičkog novoromantizma posle 1919), prožetog mističko-religijskom (anti-pozitivističkom) tendencijom, u ovo doba predstavlja samo pokušaj spasenja od agonije transcendentalizma, *uzaludan* kao što su uzaludne i Dučićeve mistifikacije i estetizam (u znaku idejnog simbolizma): *racionalizam* građanskoga individualizma osuđuje taj transcendentalizam da ostane, isključivo, ili samo koncepcija, stvar intelektualnog opredeljenja (kao kod Stefanovića), ili ga zadržava u sferi verbalnoga estetizma, bez stvarnije unutarnje transformacije neposredno-datog (kao kod Dučića: bez stvarnijeg verbalno-mentalnog preobražaja). Disov iracionalizam, kojim se pesimizam prevazilazi putem svojevrsnoga nirvanizma, dematerijaliza-

je izlazio iz senke; tamo, na periferiji građanske egzistencije, ovaj stihotvorac s krajnje periferije građanske kulture postajao je središnja ličnost: gotovo mrtav u centru grada (on, kome je još 1921. Pandurović napisao nekrolog), *vaskrsavao je*, i to ne samo zato da bi stihove »... improvizovao[52] i izgovorio nad grobom rano preminule uzorite devojke Perside Đorđevićeve, poštanske činovnice iz Beograda, koja se, uvređena i oklevetana, sama otrovala na dan 2. septembra 1929. g.«,[53] nego i zato da bi recitovao stihove nad otvorenim grobom vojvode Živojina Mišića (ili vojvode Radomira Putnika), dajući naredbu tobdžijama, u dvanaestercu, za topovske salve: »U ime poslednje pošte velikana, / Tobdžije, plotunom! Ura! Slava! Slava!«.[54] Njegovi stihovi transformisali su se u plač ojađene rodbine i u topovske salve. Njegovi zapisi, epitafi (»i druge pesme povodom smrti raznih lica«),[55] ostali su na mnogim grobljanskim spomenicima, od Zejtinlika, kod Soluna,[56] preko Skoplja, beogradskog Novog groblja, Jošanice, Stepojevca, Krive Palanke, Grabovnice (na Dunavu), Bosanske Gradiške, do zagrebačkog Mirogoja.

Za ovu majstoriju V. J. Ilić Mlađi je, svakako, bivao nagrađivan: kao što postoji kamenorezačka grobljanska radnja, postoji i stihotvoračka grobljanska radnja s firmom *V. J. Ilić Mlađi*. Ali, ni ovde trgovina (koja traži obezličenje) ne isključuje

cijom neposredno-datoga sveta i njegovih oblika, — ali i njegove mentalno-verbalne strukture, — i putem smirenosti, »sa očima izvan svakog zla«, potpuno je izvan duševne kondicije osnovnog subjekta građanske kulture ovoga doba, kao i erotski misticizam svakodnevnoga života poznog i usamljenog Laze Kostića.]

[52] Što će reći: *smišljao*, na sahrani, nad otvorenim grobom.

[53] *Ugašena zvezda;* Ilićeva napomena uz pesmu.

[54] *Nad grobom Vojvode Mišića; Beogradski dnevnik*, 1921, III, 18; u *Srpskom kolu*, 1921, XIV, 5, u naslovu je naznačeno: »Deklamovao, na grobu, sam pesnik«, a u knjizi *Pesme Vojislava J. Ilića Mlađeg* pesma ima napomenu: »Odmah posle izgovorenog stiha, zagrmeo je artiljerijski plotun«. — Ilić je ispratio i vojvodu Radomira Putnika. Njegova pesma *Nad kovčegom Vojvode Putnika* završava se (posle opomene »grobarima kobnim« da pričekaju) istom naredbom tobdžijama: »Hej, vi grobari kobni, što spremni stojite tamo / Da večni pružite stanak moštima besmrtnog lava, / Čekajte!... Tobdžije slavne, *poslednju... pozdravnu paljbu! / Veliki Vojvodo! Zbogom!... Slava ti! Večita slava!*«

[55] Poseban, *XVI odeljak*, u knjizi *Pesme Vojislava J. Ilića Mlađeg*.

[56] Tri natpisa na mauzoleju u Zejtinliku: glavni natpis, na istočnoj fasadi kapele, natpis na arhitravu, nad ulaznim vratima kapele i natpis nad silazom u kriptu; uz ove pesme dopisao je Ilić napomenu *(likujući,* nesumnjivo): »nagrađene na državnom konkursu, prvom nagradom od žiri-a, u kome su bili pesnikovi književni protivnici: g. g. Bogdan Popović, Aleksandar Belić i Stanoje Stanojević. Konkurisanje je, razume se, bilo strogo *anonimno*«.

ličnu motivaciju: nije V. J. Ilić Mlađi melodramski mistifikator smrti samo kad vidi mrtvog kralja Aleksandra I (Karađorđevića) kako, — dok drugi pale tamjan na njegovom grobu, — *stoji* »... na Triglavu / ... / Ponosit, vedrog čela, visoko drži glavu« (ili kako »lebdi vrh (?) Jadrana«),[57] niti samo kad čuje, u razgovoru s neznanim junakom, u Skoplju, kako mu ovaj (odgovarajući na njegovo pitanje ima li još neku želju) kaže da želi jedino *još jedanput za kralja da pogine;*[58] njemu je *njegovo* (a ne tuđe) dete *Julijana* (umrlo u trećem mesecu života) poručilo da će se s njime i s majkom naći »Tamo, u čarobnim predelima raja, / Pod okriljem Božjim, u večnome sjaju!«[59] On je čuo *svoga* (a ne tuđeg) sina, Dušana, kako, umirući, na majčino očajničko obećanje da će mu sašiti »lepu plavu haljinu«, odgovara da ne treba, jer: »Lepšu će meni haljinu plavu / Sašiti Boga, o, majko mila, / Ne iglom, nego zrakama sunca / Od čistog nebeskog plavetnila«,[60] a smrt drugoga sina, Jovana, koji je »u trinaestoj godini svog anđelskog života predao Gospodu svoju ljiljanski čistu dušicu na dan 26. maja 1924. god., utopivši se, pri kupanju u otvorenom Dunavu«,[61] prikazao je romantičarski: kao delo zlih rečnih vila, koje su ga tamo odmamile pa nisu htele da ga puste.[62] Uz pesme o svojoj mrtvoj deci objavljivao je on i njihove

[57] *Na glas o pogibiji našeg najvećeg Kralja, Aleksandra I*

[58] *Razgovor s neznanim junakom, Stihovi urezani u Hramu Slave, u Skoplju* (»... Ne, nije mi žao sveta, ni života; / Ovde se odmaram, zadovoljan sobom; / A tako je slatko počivati mrtav / Kad besmrtna slava stražari nad grobom! / ... / Jest, ponekad samo imam želju žarku / Što kameni pokrov ne mogu da skinem, / Pa da opet zgrabim mač i brzometku / *I da još jedanput za Kralja poginem!*« — kurziv V. Ilića Mlađeg).

[59] *Pupoljak od ruže (iz 1903).* — To je dete koje se javlja u pesmi *Hej, grobaru!* (iz sledeće, 1904), gde je i trag najvećeg Ilićevog približavanja sebi kao *ubici*, ali u priči koju mu grobar priča o detetu, sahranjenom »u mesecu trećem«: »... Blago, blago njemu! / — / Jer je proživelo u nevinom smehu, / I k'o zrak iščezlo sa zemljinog lica, / Ne saznavši ko mu roditelji behu: / Preljubnica — majka a otac ubica«. Na ovo dete se odnose i stihovi, u pesmi *Noćna svirka* (iz 1905): »Zar da zaboravi nerazdvojnost srca / I ono čedo što u grobu trune?«; ono će zatim iščeznuti, zajedno sa pričom o »preljubnici« i »ubici«, u talasima poznoromantičarske fraze iz epohe pre 1903, razvijane iz godine u godinu, i od jedne do druge smrti, sve više. (U Ilićevoj kući smrt je bila česta: osim Julijane, iz prvog braka, Iliću su umrli i ćerka Zagorka i sinovi Dušan i Jovan.)

[60] *Plava haljina* (iz 1926).

[61] Napomena uz pesmu *U Jovin venčić.*

[62] »... Bila je pusta obala. / Sunce je toplo grejalo. / Osećala se: privlačna / Svežina hladnog Dunava. / I, u tom času tišine, / Odjednom vile vodene / Počeše skladno, zanosno, / Vilinsku pesmu čarobnu... / — O, beži, beži s obale! / Ne

fotografije (pa te knjige podsećaju na groblja, sa fotografijama u porcelanu na spomenicima), ali njihova lica, kao i lica drugih umrlih, ne mogu više da se raspoznaju u ovoj melodramsko-teatralnoj mistifikaciji, koja je njihova *druga smrt,* ali koja je i *»smrt« smrti, i smrt govora:* smrt ostaje negde *»iza«,* ponovo, kao i u pesmama posle krivovirskog ubistva, i, nešto kasnije, kao u knjizi *Krvavi cvetovi,* ali to *»iza«* sada je *potpuno nedosežno:* ovde sa smrću reč nije ni u kakvom odnosu, i zbog toga je to reč *deklamatorskog* verbalizma.

Smrt je ono *zabranjeno,* koje svuda zahteva zabranu; ona je zatvorenost, koja svuda iziskuje zatvaranje: ona traži stihove koji se slažu, »u srećnom kutku domaće tišine«, o vrlini porodičnog života lišenog seksualnosti,[63] umesto poezije erotičke (erotika je otvaranje, pretnja tmine, noći),[64] pesme o deci koja su »pesma našeg kućnog gnezda«,[65] »mali dečji krug« u koji se

slušaj, sine, Jovane! / — / ‚Rumeni, rosni pupoljče, / Dođi nam, lepi Jovane, / Da vidiš, šta mi imamo, / Sto nikad nisi video: / Sedefne sjajne dvorove, / Leptire, zlatne, srebrne. . .' / I ludo dete sverova / I skide gornju odeću. . . / Oj, zlatna zrako sunčeva, / Jovane, sine, Jovane! / . . . / Voda je mračna, studena, / Iz vode Jovan povika: / ‚Oj, vile, Bogom sestrice, / Što ste me tako slagale? / Oh, pustite me, zaboga, / Da idem svojoj materi. . .'« *(Utopljeno blago;* datirano: *18. XII 1924. Beograd).*

[63] »S tobom sam uzlet'o u zračne visine / Do smisla Života i tajne Sazdanja, / I, u srećnom kutku domaće tišine, / Došao do lepog, al' poznog saznanja: / — / Da zanos za telom, tim studencem slasti, / I divljenje čari, bez duševna ruha, / Znače samo: drhtaj, uskomešaj strasti, / I obmanu čula i pijanstvo duha, — / — / Da, u krilu zemna života ovoga, / Ima samo jedna jedina lepota: / Ona što nas diže do samoga Boga. / A koja se, skromno, naziva: *Dobrota« (Jovanki).*

[64] Ilić nikada nije imao erotskih pesama; čak i ciklus kome pripadaju pesme njegove »tragedije«, u kojima nema ničeg erotičnog, ali koji je on u knjizi sabranih svojih pesama nazvao *Erotika,* sadrži samo osamnaest pesama (od 375, koliko ih ima u ovoj knjizi). (Rečita je, i u ovom pogledu, kompozicija odeljaka knjige: I, *Bog;* II, *Kralj, Kraljevski Dom;* III, *Otadžbina, Sloboda, Jedinstvo, Rodoljublje;* IV, *Heroji krsta;* V, *Naš patrijarh;* VI, *Mati, Otac, Deca;* VII, *Erotika;* VIII, *U sjaju veličine i vrline;* IX, *Pesme o deci, Pesme za decu;* X, *Na visinama;* XI, *U slobodnoj prirodi;* XII, *Zimski motivi;* XIII, *Iz bolničkih časova;* XIV, *Razni motivi;* XV, *Humor, Satira;* XVI, *Zapisi, Epitafi i druge pesme povodom smrti raznih lica;* XVII, *Tuđinski biser, prevodi iz stranih pesnika.)*

[65] »Na zemlji nema lepše sreće / Od one koju daju deca; / — / Dobrotom svojom deca zrače / K'o prethodnica, sjajna zvezda; / Deca su svetlost naših snova / I pesma našeg kućnog gnezda; / — / Deca su rajsko utočište / I kut bez mržnje, svet bez zlobe, / I anđeoski slatki žamor / Među zidovima naše sobe. / . . . / Kako je slatko, kad se ima, / Idući našim zemnim kâlom, / Obilja dobra i vrline / U jednom čistom srcu malom!« *(Ljiljana).*

zatvara onaj koji, napušten od svih, napušta »zemnu bedu i blato«, i tu postaje bog, u tom »krugu«.[66] To je stalni strah da smrt ne prodre i tu, ponovo, strah koji će Ilića naterati da, nad praznom kolevkom svog mrtvog deteta, pita boga zašto ljudima nije dao moć zaborava, pa da se, u nesreći, ne sećaju srećnih dana (bog, veli, time ne bi bio manje bog),[67] ali to je i strah koji će neprestano da ga upućuje na misao o grehu i kazni: V. J. Ilić Mlađi pitaće boga zašto ne daje ljudima bar po nekoliko života, tako da mogu u jednom životu da okaju grehe koje su počinili u onom ranijem (a ne da ostaju, ovako, stalno pod tiranstvom greha),[68] ali isto tako moliće ga da »siđe sa svoga prestola«, ali *ne kao čovek koji strada, nego kao sudija.*[69] To je strah od suda, koji traži sudiju; i to je strah od kazne, koji traži kaznu (jer »Gospodnje nije da gradi zločinca«):[70] strah, koji čuje boga kako kaže čoveku da je »mali sitni crv *nezahvalni«,* koji se »pača« u

[66] »Kada me napuste, na putu jada, / Prijatelj, brat i drug, / Klecajuć' nogom, ja tražim tada / Moj mali dečji krug; / — / Tu zemnu radost i draž života / Ne muti uzdah bon, / Tu sve je *nežnost* i sve *čistota, / Tu ljubav diže tron.* / . . . / Ostavljam zemnu bedu i blato, / I, srećom srca svog, / Dižem se gore, među zvezda jato, / I sam postajem — Bog!« *(Nežno utočište,* iz 1922). — V. Radovan Zogović, *Dječji pjesnik i djeca (Varijante jedne poante; Naša stvarnost,* 1937, br. 5—6): ». . . Dječji čika-pjesnici naravno hodaju pomalo i ulicama. (. . .) Čika Voja, kao i ostali pjesnici, voli pojačano neke stvari, a neke i mrzi. Šta on naročito voli, znali smo i ranije, i nije nam to morao i ovoga puta pokazati; šta on naročito mrzi, doznali smo tek sada. On mrzi. . . idući ovog puta na ručak. . . zviždanje! / Ide, dakle, Čika Voja kući i mrzi zviždanje. Odjednom — zviždanje! ‚Mangupi se prikradaju pesniku iza leđa i zviždе iz sve snage. Jednom, dvaputa, pa i tri puta pustio je pesnik. . . ali četvrtog puta nije mogao više da izdrži. Dojurio je u Upravu grada i tražio pomoć. Dobio je jednog agenta.' *(Politika)«.*

[67] U pesmi *Nad praznom kolevkom:* »O, Gospode blagi, zašto svakog onog / Kog si, u svom gnevu, u crno zavio, / Ne zapoji najpre kupom zaborava, / Te da nikad ne zna da je srećan bio? / . . . / Tim, što bi čoveku, očinski i blago, / Sliku prošle sreće ispred oka skrio, / Nebo ni za stopu ne bi niže palo, / Niti bi Ti, Bože, ko Bog manji bio. /. . . / Al' ako je ovo samo kazna Tvoja, / Grom u naša srca, bačen s višnjeg trona, / Onda, milost bednim, čij greh mora da je / Veći nego more, nego vasiona!«

[68] »Što, kad si ljude stvar'o, o, Višnji Bože, / Na ovom zemnom šaru sa korom lednom, / Nisi im barem dao, da svaki može / Živeti više puta, neg' samo jednom? / — / Zar ne bi bolja bila planeta ova, / Gde žive Greh i Porok u društvu s tminom, / Kad bi čovek mog'o, živeći snova, / Da svaki greh iskupi čistom vrlinom?« *(U blage dane marta).*

[69] »Bože, siđi k nama / Sa prestola svog, / Al' ne kao *čovek* / Nego kao Bog! / — / Nama dole treba — mi smo grešni ljudi! — / Ne Bog koji *strada,* već Bog koji *sudi!« (Pesma na Božić).*

[70] *Avramova žrtva*

njegove (božje) poslove, jer hoće da vidi *»šta ima (. .) s druge strane zida«:* umesto da »tapka blatnom korom zemnom«, on »rije« po kosmosu; bog će, zbog toga, pola sveta da potopi, a drugu polovinu da spali (ponoviće Sodom i Gomor), pa će da stvori »drugog, boljeg čoveka«, a taj će, opet, biti čovek ». . . koji neće tražit' ništa / izvan onoga što sam mu ja dao!«:[71] čovek pokoran, i zahvalan, koji ne pokušava da gleda »s druge strane zida«, ni u kosmičkom ni u socijalnom svetu; čovek »kućnog gnezda« i »malog dečjeg kruga«, onaj koji poštuje tajnu saznanja, boga (na nebu) i kralja (i policiju) na zemlji. Kralj je božji izaslanik na zemlji, a Vojislav J. Ilić Mlađi njegov pesnik i pesnik njegovoga doma, i to blagosloven kraljevskom milošću: kao što mu je, proteranom iz kulture tvoračke egzistencije, bilo jedino prepušteno groblje, tako mu je prepušten i dvor.[72] On je dvorski pesnik onako kako je i grobljanski pesnik: kao pesnik ove izgnanosti (i samoizgnanosti) iz egzistencije. (Dvor i groblje su ostrva usred mora egzistencije.) Njegova prigodnost podrazumeva ovu neprigodnost egzistencije, ovu otuđenost, a njegova anahroničnost jeste jemstvo njegove prigodnosti osnovnim vrednostima i načelima građanske ideologije, onima od kojih građanska klasa *društveno-politički* živi, ali koja nisu i njena stvarna *egzistencijalna načela* i njene *stvarne* egzistencijalne vrednosti. To je ideologija odvojena od egzistencije, *ispražnjena*, prosta

[71] »Ja sam ti dao, da u pesmi slatkoj / Provedeš srećno zemni vek nestalni, / A ti se pačaš u poslove moje, / O, mali, sitni crve nezahvalni! / — / Nebesku moju zarobljavaš munju, / Roniš pod mora, krstariš po zraku, / Kontinentima promenjuješ oblik / Ideš mi uznos na svakom koraku; / — / Svaki čas dižeš zavese krajičak / I propinješ se bez srama i stida, / Ti, crve mali, rad bi da osmotriš / Šta ima amo, s druge strane zida! / — / Mesto da tapkaš blatnom korom zemnom, / Riješ po celom kosmosu beskrajnu! / Zar tako, mali gade ljubopitni, / Sazdanja moga ti poštuješ tajnu? / — / Dosta je tvoga! Kao žuti mravi / Kolj'te se odsad! / . . . / Sodom i Gomor, ja ću ponoviti! / Mrtvi će svuda kao snoplje leći / Pola ću sveta vodom potopiti, / A pola ognjem u pep'o sažeći! / — / Stvoriću drugog, boljega čoveka / Namesto ovog što je sramno pao, / Čoveka koji neće tražit' ništa / Izvan onoga što sam mu ja dao! / — / ‚Kulturu', ‚progres', ‚pronalaske slavne' / Udarac jedan kô prah će da zbriše! / Ostaće samo žalosna legenda / O čovečanstvu koga nema više« *(Bog govori;* datirano: *1934, Beograd).*

[72] U dvoru je i recitovao, »o proslavi Materica 25. XII 1932«, *Uzvišenoj Majci svekolike naše dece,* kraljici Mariji (deca bez majke nisu sama: »Imaju drugu majku, / Što, otvorena srca, nevolje njine prati, / Ona je živa slika dobrote neizmerne, — / Kraljica Naša svetla, sveopšta Dečja mati! / — / Kraljica voli decu, jer je i sama Mati. / Ona nam rodi: *Petra,* lepšeg od rajskog krina, / I *Tomislava* divnog, — živahno, krepko dete / — / i *Andrejicu* ljupkog . . . Tri divna, zlatna sina!«) i 1933 (takođe »prilikom proslave Materica«, pesmu *Dobrodošlica).*

forma s kojom, zbog toga, autentična građanska poezija epohe nema nikakve veze.[73] Ona je osuđena (ta koheziona ideološka sila buržoaskoga društva) na netvoraštvo, ili na govor stihotvorca: na svečarski govor izvan egzistencije, na groblju i na dvoru, na V. J. Ilića Mlađeg, kome je prepuštena ta ispražnjena ideološka forma srpskoga buržoaskoga sveta u poslednjim njego-

[73] Otuda Ilićevi stihovi ne odjekuju samo topovskim salvama na groblju, nego i glasovima »celoga naroda« koji »kliče« *Bože pravde* (pesma *Želja i pozdrav Đure Jakšića,* koju je V. J. Ilić Mlađi recitovao 1925, »prilikom osvećenja zastave Srpske Nacionalne Omladine«, nosi napomenu: »Za ovim ceo narod, zajedno s pesnikom, kliče: ‚Bože Pravde!'«), ili makar samo glasovima dečjeg hora koji, takođe, »kliče« (ovoga puta svetosavsku pesmu *Usklikнimo s ljubavlju;* v. napomenu uz pesmu *Posle robovanja.* »Deklamacija za Sv. Savu, napisana na molbu jednog đačića iz Jagodine. Čim je deklamator svršio usklikom: ‚Usklikнimo s ljubavlju!', hor je istog momenta kliknuo svetosavsku himnu«).

Svetosavlje (bez kojeg je građanska ideologija nezamisliva) osuđeno je na V. J. Ilića Mlađeg (i na stihotvorce njegovoga tipa i »mentaliteta«); to neposredno otkriva i Ilićeva antologija *Sveti Sava u našem narodnom i umetničkom pesništvu* (Beograd, 1935): u ovoj antologiji (čije prvo izdanje »potpomognuto« je, sumom od 3.000 Dinara, Sveti Arhijerejski Sinod Srpske Pravoslavne Crkve, na predlog Nikolaja Velimirovića, tada episkopa ohridskog), vreme od šesnaestog do sredine devetnaestog veka predstavljaju (sa po jednom pesmom) A. Sasin, J. Palmotić, A. Kačić Miošić, i (sa četiri pesme) Nikanor Grujić; iz novijeg vremena su, posle romantičara Zmaja (dve pesme) i Đure Jakšića (jedna pesma), i Vojislava Ilića (dve pesme), još samo stihotvorci: Stevan Lazić, Monah Valerijan (Vojislav Bošnjaković), Dimitrije Jevtović—Polimac (sa po jednom pesmom) i sâm Vojislav J. Ilić Mlađi (sa šest pesama i predlogom proširene verzije *Svetosavske pesme).* U predgovoru antologije (koja, kao »moto«, nosi reči »iz znamenitog govora Nj. V. Kralja Aleksandra I, održanog 27. maja 1934. g. u Skoplju, prilikom osvećenja Hrama Slave«: »Duh Svetog Save, tradicija o Kraljeviću Marku i mučeništvo kosovskih junaka davali su snage našem rodu kroz čitave vekove potištenosti i bespravnosti, da se održi žilavo i postojano na ovim drevnim zemljama Velikog Nemanje i Dušana Silnog«), V. J. Ilić Mlađi kaže da je »dobra polovina onoga što je ispevano o Sv. Savi, lišeno svake književne vrednosti«, pa da zato on nije hteo da »na jednu gomilu zgrće sve: i jedro i šuplje, i pismeno i nepismeno, i mudro i ludo. (. . .) Ja sam verovao, da bi se Sveti Sava i mrtav ratosiljao takvog načina izražavanja pijeteta. (. . .) Na ovaj način, moja knjiga nije, istina, kao ‚debela Berta' (kolosalni top, kojim su Nemci, za vreme Svetskog rata, bombardovali Pariz), ali je zato pošteđena od sastava koji bi bili profanacija Sv. Save«. — U njoj, međutim, mogu da se nađu i ovakvi stihovi: ». . . Majka mu tepa: ‚Rasti mi, Rastko moj, do grede! / Tvoje mi oči više neg carevina vrede'« / . . / Igra se dete bez svesti, bez stra', i bez vere. / Al' svilu na sebi rukom kao svestno dere, / I sve ozbiljno u oči majci svojoj gledi, / Kô da ju pita: da l' to što i za dušu vredi? / . . / Ne treba onom odeće, ni obuće sjajne / Ko je rođen da javlja svom rodu večne tajne« (Nikanor Grujić, *Rastko,* iz speva *Sveti Sava,* knj. I, Karlovci, 1861); »Kamen se izvine smesta, kad na njega stane, / I kotrlja se i skaće, i u propast pane« (N. Grujić, *Put,* iz istoga speva); »I dokle, sva svetla, nasmejana, laka, / Duše krotke, blage, uzvišeno-vedre, / Đacima zada-

vim godinama, i koji je demonstrirao njenu komiku i njeno zlo. Na horizontima ovoga stihovanja još lebde, avetinjski: Petar II (Karađorđević), koji je rano pokazao izvanredne sposobnosti vladanja (»Uzvišena deca, rođena za krunu, / Rastu vrlo brzo, sazrevaju rano«), jer on »Dar vladanja ima od Oca nasleđen«, a »od Boga on je unapred određen / Da primerno vlada Kraljevinom našom«,[74] zatim otac ovoga Aleksandar I,[75] Nikola Pašić, »srpski Kavur«,[76] protiv koga se uzaludd diže »sokak«,[77] Milorad

tak nežno objašnjava, / Dotle ozgo, tiho, s visoke katedre, / Njen rod blagosilja Prosvetitelj Sava« (Monah Valerijan, — Vojislav Bošnjaković, — *Sveti Sava i srpska učiteljica).* Isti duh se javlja i u »dramskoj sceni« *Jugoslavija* V. J. Ilića Mlađeg, samo što sad ne lebdi nad glavom učiteljice nego nad Jugoslavijom, i prekida je u govoru koji ona drži o svom jedinstvu (»Duh nekakav lebdi! / Kô oblačak zlatan iznad moje glave«), da bi sâm progovorio: »Oj, Srbine dragi, / O, moj sine mio, / Do sada si, sine, samo Srbin bio, / Odsad uvek budi / Najpre Jugosloven! / . . . / Nek si blagosloven!« (Na ovo, prema scenariju V. J. Ilića Mlađeg, »kroz otvorena i leva i desna vrata vidi se, iza kulisa, hor dece, muške i ženske, u svečanom ruhu, okićene cvećem, koja, odmah po svršetku gornjih stihova, kliknu: ‚Uskliknimo s ljubavlju Svetom Ocu Savi! / Majke Jugoslavije svetiteljskoj glavi!'«) U znaku aleksandrovskog unitarizma je i Ilićeva verzija *Svetosavske pesme,* »kakvu bi, s obzirom na izmenjene prilike, trebalo i dalje pevati«; to su dve nove strofe: u prvoj se pominju braća s Babune i s balkanskih gora, Drave, Save, Morave, Jadranskog mora, Fruške gore, Istre i Koruške, a u drugoj ». . . svekoliki narod naš / Kliče, sa svih strana«: »Sveti Savo, slavo stara, / Poživi nam Gospodara, / Spas naših zemalja: / Našeg dičnog Kralja!«

[74] *Naš Prestolonaslednik.* — V. i pesmu *Nad kolevkom Nj. K. Visočanstva* (od 9. septembra 1923); to je uspavanka koju kraljica Marija, »Uzvišena Mati«, peva svome »Uzvišenom Detetu«: »Tiho spavaj, Uzvišeno Dete, / Vladalačka čeka te porfira; / Neka Ti je dobri Bog isplete / Od cvetića ljubavi i mira, / Da Ti slava kao sunce sjaji! / Buji — paji!«. (Kralju Petru II napisao je Ilić još i pesme: *Živeo Prestolonaslednik!; Prinošenje darova Nj. K. V. Prestolonasledniku Petru; Naš Mladi Kralj; Tuga detinjstva — povodom uzvišene sinovlje tuge našeg mladog Kralja; Mati i sin, dijalog pored odra mrtvoga Kralja Aleksandra I; Našem ljubljenom mladom Gospodaru Nj. V. Kralju Petru II.)*

[75] On je »Dostojan takmac Velikog Vožda / I Svoga Oca duša i lik« *(Živeo Kralj!),* i to zato što »Suverenim, moćnim gestom On uzdiže ugled vlasti, / I, u želji da zlokobnu međusobnu borbu smiri, / Sedmoglavoj crnoj hidri političkih naših strasti / On udari glogov kolac, da se više ne vampiri« (u pesmi *Naš kralj;* v. posebnu zbirku *Naš Kralj,* Beograd, 1931; v., takođe, i pesme o pogibiji kralja Aleksandra: *Ugasnu zvezda: pogibe Kralj; Na glas o pogibiji našeg najvećeg kralja Aleksandra I; Povodom smrti Kralja Aleksandra).*

[76] *Stari hrast (Srpskom Kavuru: Nikoli Pašiću)*

[77] Pašić, »Kraljevskog trona odan čuvar«, ovako smiruje demonstrante (koji hoće da ga linčuju): »Da nije *Pašić* Pretsednik Vlade / . . . / Da l' bi se tada, ma časkom, smeo / Protivu Vlade dići *sokak* / . . . / Zar nije u tom najlepši znak / — / *Da niste nikad do sad imali, / — Otkako sunce na nebu sja — / Toliko prave, pune slobode, / K'o danas, kad sam na vladi ja?!«* (*Veliki Krmanoš;* datirano: *25. V. 1926. B.;* kurziv V. J. Ilića Mlađeg).

Drašković, Aleksandrov vrhovni policajac, koji je »bio (. . .) od onih, rođenih da *vode«,* »Virtuoz Reči i šampion Dela«, »Farus u narodnoj luci, / Privezan svim bićem za Državu ovu, / I prvi koji je, s *Obznanom* u ruci, / Ukazao prstom na ‚opasnost novu'«, onaj koji je znao da zlo dolazi iz Beča i Pešte, ali i »Iz Rusije mračne, iz zemlje bez reda. / Iz crvenog gnezda zločinaca hladnih«[78] i, najzad, poslednji (ali nikako i beznačajan), *žandarm,* taj uzvišeni siromašak čija najveća sreća je kad na ulici nađe ostavljeno dete pa ga usvoji,[79] ali koji, takođe, ». . . vreba i otkriva zavera sviju lice! / on zna šta ološ, krišom, rovari i šapuće«, on je »čuvar života naših, imanja i poretka«.[80]

Svet zla živi od zla: nije li ovaj stihotvorac iz *Žandarmerijskog vesnika* i *Žandarmerijskog kalendara* onaj koga čitaoci Popovićeve *Antologije* pamte kako sedi sa čuvarom, čekajući da dođu po njega kola? I nije li jezgro njegovoga stihotvorstva strah od onoga što je *»iza«* (»s druge strane zida«), što je zabranjeno, ali što zabranjuje i govor, pretvarajući čoveka u »velikog deklamatora«? Postoji put od Krivoga Vira do kraljevskog doma; kada se, posle krivovirske tmine, V. J. Ilić Mlađi našao u poštanskim kolima, krijući svoje uplakano lice, i ne znajući kuda ide, on je već bio na tome putu: poštanska kola nosila su ga u kraljevski dom.

[78] *U spomenicu Miloradu Draškoviću.* — V. J. Ilić Mlađi *bio je najglasniji među stihotvorcima koji su pisali protiv Sovjetskog Saveza:* Rusiju »o lancu Lenjin vodi« *(Dobrodošlica,* »koju je pesnik lično recitovao na svečanoj *akademiji,* priređenoj u čast ruskih *naučenjaka* i *književnika,* prilikom njihove zajedničke posete Beogradu, u septembru 1928«); ruskom zemljom »sada / Pali i žari boljševik« *(Nini);* »k'o prosjak odrpan, sad Matuška kleca . . . / Žetelac ne žanje, radenik ne radi! / I od roditelja ostavljena deca / Po poljima pustim umiru od gladi«, ali ». . . dok Demon Gladi, od kog sve skapava, / Trese krvav presto Trockog i Lenjina«, ». . . Evropa ravnodušno spava« *(Tragedija gladnih;* povodom Ilićeve smrti, nacistički *Srpski narod* je u broju od 27. maja 1944, uz članak Veselina Filipovića *Umro je srpski Tirtej,* preštampao ovu pesmu); »Sad tobom, bezumno, divlje kolo vode / Izmeti najcrnjih društvenih nizina: / Protivnici Duha, grobari Slobode, / Nesvesna oruđa Trockog i Lenjina. / . . . / Rusijo, tvoj vapaj odziv ne dobija! / Sama si u crnoj očajničkoj noći! / Al' slušaj: *Ja* živim! Ja, Tvoja Srbija! / *Ja* sam živa, Sestro! *Ja* ću ti pomoći« *(Severnoj Sestri, odziv na poklič Leonida Andrejeva).*

[79] *Žandarmova sreća*

[80] *Stražar* (iz 1925); u vezi sa ovim »imanjem«, v. Ilićevu knjižicu, od četiri pesme, *Štednja,* izd. *Opštinske Štedionice i Založnog Zavoda grada Beograda,* 1932. Tu se pojavljuje »bleda, brižna, tajanstvena žena«, koja opominje: »Radimo, tečemo u muci i znoju, / Ulažemo snagu, čestitost i znanje, / I, najzad, u teškom i neravnom boju, / Stekli smo ogromno, zavidno imanje. /. . . / Štedi svoj *imetak* i *dohotke* svoje, / Jer, kada ti oni u nepovrat odu, / Primetićeš, da si izgubio s njima / *Nezavisnost svoju, ponos i slobodu!«* (kurziv V. J. Ilića Mlađeg).

Mileta Jakšić

Jakšić je pesnik dugog veka: osnovnu svoju knjigu pesama objavio je krajem devetnaestog stoleća, 1899 (u Velikoj Kikindi, o sopstvenom trošku), a umro je novembra 1935. Život se sa njim svirepo našalio: vezao je, svojim godinama, poslednje romantičare i nadrealiste; bio u izvesnom smislu prvi koji je sledio Vojislava Ilića, i preživeo ne samo Milana Rakića i Dučića iz osnovne njihove epohe, nego i talas modernizma pa i nadrealizam, da bi, kao šatobrijanovski »s onu stranu groba«, pisao o tome kako starost nikome nije potrebna jer niko neće trulo voće,[1] ili da on drugome krade dane, da je za njega život takozvana »besmislena gluma« za koju ne bi dao ni prebijene pare, i da je »nevešti avtor« te igre davno trebao svršiti »početkom«.[2]

Ima u njegovoj sudbini ustinu nečega tragičnog, čak u tolikoj meri da bi lovci na glave pesničke tragedije mogli u njemu, s nešto više truda, da prepoznaju jednoga od najtragičnijih, ako ne već i najtragičnijeg, pesnika novije srpske poezije. Ako je to, do danas, samo u nekoliko mahova tek naslućeno,

[1] »Ko za nas mari? / Starost od čega da se čuva? / Zar nju ko hoće? / Ona je gnjilo, crvljivo voće« *(Urok, fantastična drama, drugi čin; Letopis Matice srpske,* 1927, CCCXI, 3); isto osećanje kazaće on u više navrata, otkrivajući da »Ne raste bilje u ovoj gori, / Kad se i deca od majke gade — / Izdanci mladi od stare klade« *(Legenda o sv. Đurđu; Letopis Matice srpske,* 1930, CCCXXIII, 2).

[2] U pesmi *Život; Pesme, Srpska književna zadruga,* kolo XXV, br. 164, Beograd, 1922.

tome je donekle razlog što je život ovoga pesnika u mantiji, profesora u monaškoj školi u Hopovu, zatim sveštenika u Srpskoj Crnji (njegovome rodnom mestu: Mileta Jakšić je sinovac Đure Jakšića), sekretara Matice srpske u Novom Sadu, sekretara u Ministarstvu finansija u Beogradu, bio ne samo lišen svakoga spektakularno tragičnog sjaja, već i gotovo sav uronjen u senku jedne velike pasivnosti, čak i nesumnjivog malograđanskog konformizma. Međutim, taj pesnik koji je bio lišen svake izrazitije volje, neambiciozan, i kao utonuo u dremež, na dnu svoga seljačkog dvorišta, u Srpskoj Crnji, dok je osluškivao muve i kokoši na »sunčevom prigrevku«, ili kreketanje žaba, van svake sumnje je u samom korenu novije srpske lirike, onaj koji je, između gluvila svog trajanja i egzistencije jedva produbljene, i kao neprestano zasipane pepelom jednolikosti, bio ne samo prvi progovorio, u svojim takozvanim opisima sela i »prirode«, jezikom realističkih pojedinosti Vojislava Ilića, već je predvideo i Dučića i Rakića, njihove teme ali i njihovu osnovnu intonaciju, da bi (sve u istoj knjizi pesama, krajem prošloga veka), stigao i do slobodnoga stiha, kao do svojevrsne negacije suštinski vojislavističkog parnasizma ne samo pre no što je ovaj i počeo da se ostvaruje nego i pre vremena kad je i sam vojislavizam, kao stil, došao do širih razmera.

Njegov *istorijski* značaj (veći od aktuelnog značaja njegovih stihova) je neosporan, ali je osim u nekoliko trenutaka, i to u najnovije vreme, uglavnom ili samo delimično viđen ili, što je još češće, sasvim previđan. Tome može biti uzrok *opšti duh* kulture kojoj je ovaj pesnik otkrivao neposrednu budućnost, ugrađujući se u nju, ali čija osnovna pokretačka sila, *građanski individualizam,* u Jakšiću nije mogla naći svoju potvrdu; lišen svake jače taštine, i idući u tome do bezvoljnosti koja je tako moćno prisutna na dnu njegovih stihova (i to kako onih koji su bez ikakvog dubljeg značaja tako i onih čiji nenametljivi, prigušeni ali čisti sjaj i danas zrači) i sa kojom se ne može učestvovati na vašaru književne taštine, — a pogotovo ne onome početkom veka, u času kad su najznačajniji srpski pesnici osećali sebe onako kako ih je prikazivala sama građanska ideologija: kao misionare Evrope u srpskoj kulturi, kao poslenike njene takozvane »evropeizacije«, — on je provodio svoje duge i monotone dane u savršenoj povučenosti i neprimećenosti, omogućavajući i tako onima koji su mu bili duhovni dužnici, a koji su više voleli da ih vezuju za Bodlera ili Teofila Gotjea (pa čak i za A. Samena) nego za jednoga banatskog seoskog popa, da ga prećute ili

pomenu sa izvesnom sažaljevajućom blagonaklonošću, a što im je, opet, bilo uveliko olakšano činjenicom da sve što je ovaj pesnik napisao posle svoje prve, i mnogim stihovima i strofama pesnički proročanske zbirke, na samome kraju prošlog veka, ili nema većeg značaja ili je potpuno bez vrednosti. Jovan Dučić, koji mu duguje nesravnjivo više nego samo neke motive i metafore, odužio mu se tako što je isticao njegovu bezvericu i što je, govoreći povodom nje (u dve trećine svog kratkog članka)[3] o odsustvu latinskog srednjovekovlja u srpskoj kulturi, prećutao Jakšićevo prisustvo u sopstvenoj poeziji i u novijoj srpskoj poeziji uopšte. Po njemu, Jakšić je istina bio »pesnik dekadent i ne znajući za dekadentsku školu koja je onda cvetala u Parizu; bio je futurist, i ne znajući za talijanski futurizam koji je tek desetinu godina docnije rođen u Milanu«, a »po nekoliko njegovih dekadentskih pesama (. . .) i dekadenti i futuristi njega bi pozdravili kao jednoga od uglednijih svojih predstavnika iz avangarde«, ali on nije izrazio ni usavršio svoj nesumnjivi lirski talenat, jer »možda za ništa više i uzvišenije i nije imao dovoljno duše«, a »duše nije imao jer nije imao dovoljno vere«: on je »služio crkvu koja nema dovoljno mistike, i sredinu u kojoj su verska osećanja iskrena ali konvencionalna«, a što je, opet, zato jer »Srbi nisu imali svoj Srednji vek« (tako da »bismo u našoj tako ograničenoj moralnoj sferi mogli strancu izgledati kao žrtve jednoga stanja duha koje nije ni racionalizam ni paganstvo, nego bezverje i verska apatija, čak i jedno prećutno nepriznavanje viših zakona«). Otuda, po Dučiću, on nije imao vere ni u sebe (jer nije imao vere u boga), pa je Nedićeva kritika njegove knjige *Pesme,* — kritika koju je Dučić nazvao »zlonamernom« i delom »lične pakosti«,[4] — bila »katastrofa čitave jedne ljudske sudbine, a ne jedne knjige ni jedne književne ambicije«.

Istina, Jakšić je posle ove kritike pao u duže ćutanje, a u drugoj svojoj knjizi (štampanoj 1922), on je »ispravljao« neke svoje ranije pesme, i to tako kao da je njegovom rukom upravljao iz groba sâm Nedić, ublažavajući »svoje nekad odviše smele izraze: zvezde više ne *gamižu* nebom već ovo vri i kipti od njih, a u pesmi *Na omari* umesto pitanja: ‚Kud ćeš po tom *čudu plamena i znoja?*' doći će obično, pismeno i bledo: ‚Kud ćeš po

[3] *Mileta Jakšić,* u knjizi *Moji saputnici,* Čikago, 1951; v. *Sabrana djela,* knj. IV, izd. *Svjetlost,* Sarajevo, 1969.

[4] Lj. Nedić, *Pesme Milete Jakšića; Zora,* 1900, V, 6; v. Nedić, *Celokupna dela,* I, izd. *Narodna prosveta,* Beograd (bez godine).

vremenu plamena i znoja?'«[5] a među njegovim hartijama nađena je i jedna rugalica Nediću, napisana pošto je ovaj bio već tri godine u grobu,[6] i koju bi Dučić svakako spomenuo, da je samo nešto za nju znao, kao prilog svom tvrđenju da je Nedić bio fantom Jakšićev. Čak ni to, što ga je Bodan Popović uvrstio u svoju *Antologiju* (predstavivši ga, istina, pesmama u kojima nema njegovih »smelosti«),[7] i pošto je, desetak godina pre toga, napisao da je Nedićev članak o ovom pesniku, čije pesme je uvrstio među najznačajnije u srpskoj poeziji, »ako ne u pojedinostima, ono u celini svojoj, ne može biti tačniji i umesniji«,[8] pa ni to što je Skerlić video u njemu pesnika čiji »rad nije običan, ali je znatan«, ističući ga, uz Veljka Petrovića, kao najznačajnijeg pesnika Vojvodine i naglašavajući da je »jedan od retkih iskrenih pesnika svoga doba: peva ono što vidi oko sebe i ono što oseća u sebi«,[9] — čak ni to nije ga otrglo od nesmelosti koja će ga, do kraja života, sve svirepije držati pod svojim okriljem, i koja će ga uputiti stihovanju a ne poeziji, i to stihovanju anahronom, čak pred-vojislavističkom, koje je bez ikakvog značaja, i koje ovoga pesnika preteču novije srpske lirike dvadesetog veka predstavlja, u tom istom veku, kao stihotvorca sasvim nejake snage. Pred kraj života, opsedali su ga stari zapisi, anonimnog pisca iz poznog srednjovekovlja, čije odlomke, transkribovane na slog i slovo savremenog pisma, ispisivao je u zaglavlje svojih pesama, da bi ispod njih, slobodnim stihom,

[5] Dragiša Vitošević, *Književno nasleđe XIX i zaokret na početku XX veka; Književna istorija*, 1971, III, 12.

[6] Na nju ukazuje Mladen Leskovac *(O Mileti Jakšiću; Vojvođanski zbornik*, Novi Sad, 1938); to je pesma *Starim putem*, napisana tri godine po Nedićevoj smrti; »On, kažu, nije mogao podneti / Literature današnje rugobu; / Najzad, kukavac, reši se da umre, / Zato mu naša knjiga na um pade / I, pročitav je, kao smrtnom (?) cevlju / Pogođen, odmah Bogu dušu dade«. (V. *Pesme*, 1922.)

[7] To su pesme *Letnja noć, Veselo je... Golgota* i *Pesnik i pesma*.

[8] Bogdan Popović, *O »Pesmama« Alekse Šantića; Srpski književni glasnik*, 1901, III, 5; IV, 1, 2.

[9] Jovan Skerlić, *Istorija nove srpske književnosti*, Beograd, 1914. — U studiji o Ljubomiru Nediću *(Dr Ljubomir Nedić, Letopis Matice srpske*, CCXVI, 6; v. *Pisci i knjige*, III, Beograd, 1908), Skerlić je uzeo u odbranu Jakšića od Nedića, — koji nije hteo »da dopusti da oblak može da *mili*, da zvono može da *gudi* u daljini vedrog dana, da pesma može da bude *medna*, da se ne sme kazati ‚ljubavi mrtve gluhi krik'. U dva maha, on sa visine objavljuje i Lazi Kostiću i Mileti Jakšiću da mlado drveće nema duplje«, — ali je kasnije, kroz istu lupu logicizma, čitao stihove Laze Kostića i, naročito, Disa, tako da njegova kritika Disove poezije predstavlja, u ovome pogledu, produženje duha koji se iskazao kroz Nedićevu kritiku Milete Jakšića.

pričao svoju pečal, kao živ sleđen već, i skamenjen, u dvoglasju sa svojim srednjovekovnim bratom. Tamo gde je ovaj letopisac, usred sveta napadnutog kugom i glađu, »skakavcima i Agrjanima«, beležio: »Zima ljuta . . . tvoreše mi mastilo jako kamen«, on je dopisivao stih: »Mastilo jako kamen«, sanjajući da, nekako, »toplotom daha svog«, otopi »mastila hudu kap«,[10] a tamo gde je njegov sabrat po nevolji u srednjem veku mucao: »Pospeši . . . doneždе ne postigne te samrtnoje posečenije«, on je pisao:

Nad zlom hartijom, s perom lošim
Ja za vas hudi život trošim,

prestravljen od zlobnoga osmeha lobanje: »Pospeši . . . pospeši«,[11] ali, posle prve svoje knjige, iz 1899, ni do kakvoga pospešenija nije mogao doći. Bio je uklet da traje, i da stihuje na rubu svog trajanja, anahroničan i stihom i duhom, on, koji je predvideo neke linije i mogućnosti duha nove epohe, ali je ne samo preživeo ta svoja predviđanja već se o njih sâm oglušio, nesposoban da ih sledi onako kako su ih sledili drugi.

Njegova nesmelost, međutim, koja ga je u dvadesetom veku vraćala za svih pedeset godina unatrag, nije delo njegove »zalutalosti«, a najmanje Nedićeve kritike. Ona je u samom korenu njegovog bića, pa tako i u osnovi najznačajnije njegove poezije. Ona je u osnovi njegove »skromnosti«, one »skromne i čestite heroike« na koju je ukazivala Isidora Sekulić,[12] ali i one »iskrenosti« na koju je ukazivao Skerlić, a za njime i svi oni (sasvim retki, inače) koji su još bili u stanju, u groznicama vremena, da se sete ovoga pesnika što je ostao u Srpskoj Crnji i onda kad je živeo u Beogradu. Njegova »skromnost« isto je što i ova njegova »iskrenost«: odsustvo svake više duhovne ambicije i žudnje za preobražajem. Nema kod Milete Jakšića pokreta

[10] »Zima ljuta . . . / Kroz zaleđena okna / Ćelije moje / Ledeni plamen / Beloga koluta / Zimskoga sunca iz magle / Ogreva mene . . . / — / Mastilo jako kamen . . . / — / Prazni listovi / Od knjige stoje, — / Čekaju dokle / Toplotom daha svog / Otopim mastila hudu kap, / Što se na pero hvata / Ko crna suza, / — / Bratije i oci, / Čuvajte knjigu ovu: / U svakom njenom slovu / Što pred vama stoje / Ima po jedan deo / Besmrtne duše moje« *(Stari zapisi, I; Letopis Matice srpske*, 1927, CCCXIII, 1—3).

[11] *Stari zapisi, III*; u istom trobroju *Letopisa Matice srpske*.

[12] Isidora Sekulić, *Ka liku Milete Jakšića, Letopis Matice srpske*, 1946, CCCLVI, 1—2; v. Sabrana dela Isidore Sekulić, knj. V — *Iz domaćih književnosti*, II, izd. *Matica srpska*, Novi Sad, 1964.

naviše, žudnje za metamorfozom postojećeg, za transcendiranjem datih podataka svesti, nego — naprotiv — najčešće ima nečega mrzovoljnog, neke sklonosti da se neprestano ostaje na dnu zatečenih stvari i zatečene svesti, pa čak i ispod toga. Skerlić je video u njemu »iskrenog« pesnika upravo zbog ovog odsustva svakog nagona za preobražajem, zbog ove atrofije svakog čula za transcendenciju u kojoj je, po svome zdravo-razumskom, jednoznačnom utilitarističkom građanskom racionalizmu, on morao da vidi samo čistu laž: istina duhovna i iskrenost (kao istina duševna) je »realistički« anti-transcendentalistička. Svaki odnos sa transcendentalnim je »metafizička« besmislica ako već nije čista laž, stvar želje da se »baca prašina« intelektualno lakovernom svetu u oči. »Skromnost« Milete Jakšića je totalna skromnost svake transcendirajuće volje, gotovo do njenog nepostojanja, to je skromnost u mišljenju i osećanju, a »iskrenost« njegova, kao stvar »čestitosti«, — »skromne i čestite heroike«, — jeste sugestija koju na moralnoj ravni izaziva ova skromnost što, međutim, ide do granice na kojoj se sreću postojanje i nepostojanje. Ta »iskrenost« je vernost postojećim oblicima sveta i duha, vernost koja ima u sebi nečega patrijarhalnog (upravo po zazoru od svega tamno-nepoznatog), ali, istovremeno, i nečega nedvosmisleno konformističkog i duboko konzervativnog. Istina, u jednom od svojih značajnijih pesničkih trenutaka, u ciklusu *Nocturni flores*,[13] Mileta Jakšić se, pokretom savršeno spontanim, i na krilima mašte koja je upravo detinjski bezazlena i »primitivna«, našao na samom pragu kosmizma koji će obuzeti srpsku liriku tek godinama kasnije (posle 1919), bacajući pesnike u »šetnje« po kosmosu, u koji je njega (kao na slikama »primitivaca«) poneo nekakav čudesni, tajanstveni »vetar«:

Visoko, više! Da li osećaš
Silovit vetar ko struju jaku
Što nas podiže? Pod nama dole
Duboko zemlja tone u mraku

Ko mračna kugla. Nesta ravnina,
Provala, šuma, potoka, brega,
Na mračnoj zemlji samo se beli
Koleba tvoja ko mrva snega.

[13] *Pesme*, 1899.

Ali ova bezazlena »kosmička« pustolovina u stvari je samo način na koji je on proslavio svoju »kolebu«. To je slava te kolebe, a ne himna letu naviše. Jakšićevo »visoko, više«, njegov »silovit vetar« što ga podiže u kosmičke prostore, ritmovima bez unutrašnje snage, sasvim je prividno: nije to »visoko, više«, udaljavanjem od ove »kolebe«, već let ka toj kolebi: prividno udaljavanje od nje, ali samo da bi se ona objavila, svemoćna u svojoj neznatnosti koja natkriljuje čitav zemaljski svet, što tone u mraku »ko mračna kugla«. Koleba »ko mrva od snega« (i pomalo kao u stihovima čika-Jove Zmaja za decu), to je ono gotovo ništavno, i efemerno, ono beskrajno slabo, ali što je ovom pesniku prvih ovakvih »kosmičkih« šetnji u srpskoj kulturi bilo jače od svega drugog, tako da je on, upravo u toj vernosti svemu neznatnom, iz neposrednog čovečanskog iskustva, kao iskustva *postojanja* u svetu, savršeno ignorisao svaku stvarnost ali i svaku logiku hijerarhije po vrednosti, suprotstavljajući joj svoje subjektivno osećanje značajnog, slikama bezazleno »primitivističkim«, linijama koje imaju vedrinu nespretnog dečjeg crteža, i doslovno primitivca spremnog da naslika, na svojim ikonama, Isusovog magarca većim od najveće planine.[14] On je hteo »kólebu«, kao zatvoreni krug svega neposredno-datog, a ne ono što je nepoznato, bezdano i mračno u svojoj nepoznatosti. Ako je bio u stanju da progovori o nepoznatom, onda bi to bila samo neka nepoznata »oblast«, kao krug u kome opstojava, i dalje, ono što je bilo, i što zato nije izgubljeno zauvek već nas čeka da mu se vratimo. To su stihovi kojima se iskazuje njegov apsolutno neposredni lirizam, iako rečju i intonacijom izarazito dučićevskom:

.. možda u svetu negde, nepoznata
izvan života ima oblast neka
Krug, u kom traje ono što je bilo
S prošlošću našom koja nas čeka?[15]

[14] Navedene stihove Ljubomir Nedić je propratio ironijom svog logicizma: »Ima li u njima smisla? Ne videti breg, a videti kolibu, — zar to nije kao u onoj priči o babi koja je videla iglu na tornju, a nije videla toranj?«

[15] *(Stvari koje su prošle; Brankovo Kolo*, 1914, br. 6. — V. u knjizi *Pesme*, 1922.) — To je motiv Dučićev, ali to je potpuno i intonacija njegova, čak i njegova sintaksa: linija strofe je kružna, kao i kod Dučića, i ona se ostvaruje zrenjem misli kroz sliku; čak je i interpunkcija dučićevska: prva reč u novom stihu, posle opkoračenja, odvojena je zarezom, što omogućava pomeranje cezure na početak stiha, laki zastoj kome sledi »razrešenje« pune melodičnosti stiha

On je pristajao na »nepoznatu oblast neku« samo ako je to oblast ovog kruga, u kojoj će se sve što je bilo ponovo da nađe sa onim što jeste, u nekakvom večitom, nezavršivom trajanju, s onu stranu vremena. On je hteo taj krug, i život u njemu, ništa drugo: kao krug u selu Srpska Crnja, ili čak kao krug svog seoskog dvorišta, pa možda i kao krug koji bi, sopstvenim telom, načinio na zagrejanom banku velike svoje peći, da tamo sanjari, ali ne udaljujući se snom nikada odviše od onoga što je tu, pod rukom, od sveta i stvari tog kruga. On je hteo trajanje, a ne vreme, i zbog toga preživljavanje a ne življenje. Ni u osećanjima, koja nikad ne prelaze stepen osrednje temperature, ni u mislima, u kojima ima uvek nečega neizlečivo prizemnog, nizijskog. Biti pesnik za njega je umeti živeti u ovom krugu vanvremenog trajanja u kome je svako lutanje prividno, gde se svakim stihom duh vraća stvari od koje je pošao, ali od koje se nikad stvarnije nije ni udaljavao, dozvoljavajući samo da se ona doživljajem ozari iznutra, kao nekom blagom svetlošću kruga u kome se ništa ne gubi, ali koja je sasvim slaba jer se u njoj ništa i ne preinačava, gde se sve »čuva« upravo zato što i nema preobražaja, koji pretpostavlja negaciju i smrt postojećih oblika, na putu ka novim oblicima, ali gde stvarnog i dubljeg nalaženja nema upravo zato što nema opasnosti rastajanja, gde je život, zaronjen u trajanje, na samoj granici prividnosti jer je lišen tvoračkih antitetičke smrti.

Pravi prostor Jakšićev, koji *pojavno* ponavlja njegovu Srpsku Crnju i »prirodu« oko nje, jeste *prostor između postojanja i nepostojanja.* Tu odista nema mesta religijskoj misli, ali ne zato što ovaj pesnik nije verovao u tu misao, nego zato što tu uopšte nema mesta nikakvoj misli, kao doslednom apstrahovanju svega neposredno-postojećeg, kao putu od čulnosti ka pojmu. Jakšić je zazirao od pojma, ali ne kao lirski pesnik koji hoće što neposredniji govor osećanja, i čija bi lirika bila nekakvo neprestano odbijanje misli, neprestano destilisanje osećajnog iz doživljajno-mislene, racionalno-iracionalne celovitosti čoveka,

(»... ima oblast neka / *Krug,* u kom traje ono što je bilo«), kao jemstvo za puno iskazivanje misli koja je sebe kroz strofu tražila, i koja je (dosledno dučićevski) iskazana uopštavajućom *množinom,* u sugestiji mira, smirenosti, kojoj stremi intonacija pesme, — preko ovakvih lakih zastoja, lakih pomeranja cezure, — i koja se uliva u ovu svest o sudbonosnoj (i sudbinskoj) opštosti, — opštem značaju, — vizije i događaja. — Inače, ovaj isti motiv »kruga« javiće se i u Rakićevoj pesmi *Dragim pokojnicima* (iz 1911; v. *Nove pesme,* Beograd, 1912): »Verujem da negde van našega kruga, / Van granica zemlje kržljave i sive, / Pod večitim sjajem nepreglednih duga, / Vaše drage duše kao nekad žive«.

nego u prvom redu zato što je strepeo od svakog gubljenja veze sa oblicima neposredno-čulnog iskustva: i velika misao, ali i veliko osećanje su opasnost za neposredno-iskustveno. On je to znao nagonski i (u tome osnovnome svom pesnički nagonskom znanju) on se od svake osećajno-mislene veličine klonio, čitavog života, i to i u osnovno svoje pesničko vreme, krajem prošlog veka, i onda kada je bukvalno trajao i kada je, tim trajanjem potpuno onemogućen za poeziju, stihovao u svojoj »fantastičnoj drami« *Urok,* nepoletno i neizlečivo starinski: »I Bog zavidi velikoj sreći; / Velika sreća nije naša / I ko se zlatnih jabuka maša / Gorke plodove bere,[16] ili u istome tonu, i sa istom ubogom didaktičkom tendencijom seoskog popa: »Lepota neizmerna / Nije za srca smerna — / Gordom se Bog protivi«.[17] Ne biti gord, već *smeran,* to u njegovom rečniku znači ne tražiti »lepotu neizmernu«; to u rečniku ovoga pesnika iz čije dve-tri strofe izvukao je Dučić ritmičke obrasce nekih od najznačajnijih pesama i ciklusa svoje poezije, znači ne biti dučićevski usmeren »velikoj sreći«, »lepoti neizmernoj«, »zlatnim jabukama«, to znači čuvati se žudnje, koja je zaludujuća i od koje dolaze sva zla: čoveka mogu zle vile da ureknu, i čak da ga usmrte, samo ako se preda svojoj žudnji.[18] Ali i asketizam je žudnja, takođe, on je religijski fanatizam rođen u žudnji za »zlatnom jabukom« duha koji je pobedio žudnju tela, ali koji je tu našao svoje pomračenje, ludilo i zločin u njemu.[19]

Ničega asketskog, kaluđerskog, nije bilo u ovom profesoru monaške škole u Hopovu, onako kako ničega od samopregaranja nije moglo u njemu da se zacari, nikakva strast: ni erotska, ni ona religijsko-mističke sublimacije erotizma, ni ona refleksije. Nikakva bura u osećanjima i u mislima. To je smernost, ali u

[16] *Dve scene iz »Uroka«; Letopis Matice srpske,* 1928, CCCXVI, 3.

[17] U istom tekstu.

[18] To je osnovni motiv poeme *Pismo iz manastira (Letopis Matice srpske,* 1931, CCCXXIII, 2), književno potpuno beznačajnog pričanja (i časkanja) u stihu, i drame *Urok.*

[19] U pripoveci *Demon (Letopis Matice srpske,* 1927, CCCXI, 1—2) on je sav nalegao na tezu o demonijaštvu doktrinarno fanatizovanog »novoverca«, očito u težnji da, kao pravoslavni sveštenik, dâ svoj prilog suzbijanju talasa »bugera«, »novoveraca« u Vojvodini; ali, suština je u njegovom odbijanju fanatizma, religijskog čistunstva (koje se ovde javlja kao podloga novoverstva): zločin, koji izvrši »novoverac« hoteći da obesi svog hromog sina, ubeđen da je u njemu sâm satana, jer mu se ovaj ruga zbog njegove religije, jeste zločin kome vodi čistunstvo fanatizma.

stalnoj opreznosti: uporno previđanje svake mogućnosti Pakla i Raja. Nema Pakla za Miletu Jakšića, ali nema ni Raja: ima njegovog seoskog dvorišta, i u tom dvorištu »sunčevog *prigrevka*« (a ne Sunca) na kome je on zajedno sa muvama i kokoškama. Dučić, koji mu je zamerio što nije *neposredno* govorio o bogu, jer nije »uneo prisustvo božje u svoje duhovne krize i borbe sa životom«,[20] jeste miljenik slave, »zlatne jabuke«, čovek hijerarhijski u svakom pogledu (i društvenom i duhovnom): on je verovao da se veličina neposredno iskazuje (samom veličinom) i da veliki pesnik mora neposredno da peva velike teme (za njega su to: Bog, Ljubav, Smrt) da bi dosegao sopstvenu veličinu. Bog je za njega veličina kroz koju (govoreći o njoj) pesnik dostiže sopstvenu veličinu: on je, — u prvim Dučićevim religijskim pesmama — funkcija pesnika, — što neće biti kasnije, kada će ovom bogu kao zalozi pesničke veličine da se pridruži i osećanje lične tragedije Dučića kao istorijski onemogućenog estete (Pesnika kao vrhovnog cilja svetskog finalizma), ali je uvek ta veličina koja zahteva neposredan odnos sa njom ili *neposredan čin volje i misli,* jedna tematski i racionalno određena veličina. Dučićeva religijska lirika je izrazito teistička, i zato je neposredno tematska; bog ove lirike je bog koji se traži i o kome se pita (a najčešće bog s kojim se raspravlja o njegovoj suštini), a sama ta lirika zasnovana je na doktrini hrišćanstva: ma koliko da je, u kasnijoj svojoj poeziji, Dučić pisao da je »bog u svakoj stvari«, on je ostajao na putu doktrinarne refleksije o bogu kao moći koja prevazilazi svaku refleksiju, jer je vrhunski paradoksalna, i upravo tako se objavljuje ovom duhu refleksije (doktrinarne) kao nemoćnom duhu, kroz njegovu nemoć i »krizu«: kao um koga razum ne može da obuhvati. Mileta Jakšić, ne samo ravnodušan prema veličini, nego i u zazoru od svake njene najave, pokušavao je bezuspešno da stihuje biblijske motive, ali »prisustvo božje«, u smislu neposredne, doktrinarne, refleksije, kod njega ne postoji, kao što ne postoji ni aktivan odnos sa smrću koja je, kao negacija života, neizbežna pretpostavka boga kao religijskog otuđenja.

Smrt sa njim nije mogla dublje da računa ni jednog jedinog trenutka: ako je on ne jednom tonuo, bez glasa, u ništavilo trajanja, sa njim je zajedno »tonula« i sama smrt, svaka misao o njoj. Ako je u pomenutoj pesmi *Život,* u mrzovolji bezizglednog trajanja, napisao da je »nevešti avtor«, mogao svršiti već s

[20] U navedenom članku *Mileta Jakšić.*

početkom života koji je »besmislena gluma«, ipak za njega život nikad nije bio uistinu ta »besmislena gluma«, iz prostog razloga što on nikada nije ustrajno tražio u njemu neki viši smisao. Ni smisao ni besmisao, život je *postojanje,* a živeti znači, prosto, postojati, pa će zbog toga, i ne iza leđa ovoga »nevještog avtora«, nego pod raspelom, i obraćajući se raspetom Hristu, on da napiše u jednoj od poslednjih svojih pesama:

O, Hriste milostivi! . . .
Pa opet bolje da smo živi . . .
Podajmo Bogu slavu
U dobru i zlu:
Bolje je, brate, i živome psu
Neg' mrtvom lavu

(Stari zapisi, II). Ovo: »Bolje je, brate, i živome psu«, — tako »laičko« i »profano«, sa ovim familijarno-kolokvijalnim *»brate«* usred stihova koji počinju dozivanjem Hrista, — taj *živi pas,* to je jedina »slava« za koju je Mileta Jakšić mogao da zna, slava koja je lišena svakog (a ne samo neposredno religijskog) transcendentalizma, jer je lišena svake žudnje za veličinom. »Podajmo Bogu slavu«, to je reč *rutinska* čoveka civilizacije koja nije prošla kroz latinsko srednjovekovlje, čoveka seljačko-patrijarhalne civilizacije koji daje »bogu božje a caru carevo«, kao neki namet na vilajet, s nešto roptanja ali bez pobune, i koliko je potrebno *da se namire te gladne nadljudske sile,* da bi on mogao da preživi, u kakvoj-takvoj ravnoteži, svoj zlehudi život ipak vredniji od ma čega drugog, život koji je najviša vrednost i onda kad je samo život jednog psa. To je stav čuvarno-siromaški, uvod u bezvoljnost, u abdikaciju pred višim nalozima sveta i duha, kao u »mudrost« koja zna da se treba svakoj veličini skloniti sa puta: da se ne ide carskom džadom nego, seljački (rajetinski), jarkom, pognute glave ali i puštajući (s nešto gorke i dobro skrivene osvetoljubivosti) da sve ovo veliko nađe slom u sopstvenoj veličini.

Tu se ne živi nego preživljava. Ima u Mileti Jakšiću pre svega žudnje za preživljavanjem, onim koje utapa živu egzistenciju u gluvo trajanje, ima *drhtanja u poluživotu,* — ili kao u nekom uspavanom životu, ili kao u nekakvom *dremežu* tela i duha, — na samom rubu trajanja, mutnog i mutavog. Nije teško rekonstruisati pojavu ovog pesnika koji je, između Vojislava Ilića i Jovana Dučića, odanih lepoti predela koji su lepi jer

nikada nisu postojali, izgovorio, bez povišenog tona i produbljenog prezira, ali kao odmahujući rukom: »Na čast vam lepota meni nepoznata«,[21] kako tone u mrtvilo, u nekom uglu crkvenske porte, u gluve časove seoskog podneva, nizijski, rastačući se monotonijom svoga Banata, mrzovoljan ali ipak, *na dnu sebe,* i usred te mrzovolje najčešće srećan (jednom gorkom, *dremljivom* srećom što tek donekle oko i usta otvara) što je ipak još tu, što s vremena na vreme može da oseti kako, jednostavno, *postoji.* Njegovo: »Bolje je, brate, i živom psu«, podrazumeva duševno-moralni stav ovoga stiha »Na čast vam lepota meni nepoznata«, i neprestano taj stav (i gotovo istom ovom intonacijom) obnavlja: to je uvek ista vernost poznatom kao postojećem, u ovom zahtevu za postojanjem, s onu stranu ma kakve transcendencije, a ne samo religijske, koja uvek podrazumeva neki »krst« zahtevajući preobražavanje datog (postojećeg), ali i ono »nepoznato« što se ukazuje u trenutku poricanja postojeće stvari na putu njenog transcendiranja. To je odbijanje slave »mrtvog lava« u koju se nikada neće »transcendirati« život živog psa, nesumnjivo odbijanje krsta i ma kakvog podvižništva; ali to je, van svake sumnje, i pohvala životu što se, takođe, iskazuje u svakom obliku i na svakoj ravni kao »božanski« život (i kada je život jednog psa) samim tim što je apsolutna, i zbog toga nedeljiva, vrednost koja se nahodi svuda i u svemu i koja, svudprisutna, ne može imati nikakav svoj posebni lik nego se javlja u obličju svakoga živog stvora, i ne može se imati nikakvom refleksijom, jer je sámo postojanje, u svojoj bitnosti što refleksiji izmiče i jedino se daje življenju, sve do časa otkrića *čiste senzacije postojanja,* u unutrašnjoj neizgovorljivoj radosti, tako da bi sama ta radost imala da bude velika, a ovde možda, u duhu Jakšićevom, i jedino mogućna hvala »božanskom« životu.

U tome je Mileta Jakšić jedinstven; on iz ovoga osnovnog svog doživljaja nije došao do neke »velike« poezije, zadovoljavajući se uvek samo da naznači osnovne linije senzacije, i lebdeći negde na samim njenim granicama, bez moći produbljivanja naslućenog, ali valjda i bez mogućnosti za takvo produbljivanje: kao da se bojao da bi ono (makar i samo za jedan stepen pojačano) moglo da ugrozi, pa i da uništi ovu senzaciju postojanja što ga je ozaravala blagom ali čistom unutrašnjom svetlošću. Ovu radost nije, ni pre ni neposredno posle njega (do 1914), naslutio ni jedan drugi pesnik. Dučićeva kasnija misao da

[21] U pesmi *Oblaci; Pesme,* 1922.

je »bog u svakoj stvari«, — i koja je ostala kod Dučića samo jedna *misao* (na ravni sasvim banalne hrišćanske dogmatike), u njegovim sporenjima sa bogom i, uopšte, sa božanstvenim, oko njegovih osnovnih principa (Dučić ne prestaje da se pita *ko* je i *šta* je bog, nalazeći dokaz njegove egzistencije upravo u nemogućnosti refleksije da ga stigne), — ta misao je jedino u Mileti Jakšiću došla do svoje egzistencijalne istinitosti. Mileta Jakšić je ne misli nego je živi. On je u njoj, a nije ta misao u njemu. Ako je došao, u nekoliko *duhovno* najznačajnijih svojih trenutaka, do ove senzacije čistog postojanja, do tog doživljaja prisustva u svetu, nije došao ni refleksijom ni velikom osećajnošću: i povišena refleksija, i pojačana osećajnost (ona koja intenzifikuje egzistenciju i daje joj unutrašnju punoću), ne vode ovoj senzaciji čistog postojanja, već udaljuju od te senzacije. Svest tu dobija u dubini i oštrini artikulacije, ali ona se izuzima, svojom konkretnošću, od ove senzacije čistog postojanja koja dolazi ili pre ili posle ovakvih trenutaka intenzivne artikulacije, i, uopšte, egzistencijalne intenzivnosti, i koja je njoj potpuno suprotna, koja zahteva njeno apstrahovanje. Potrebno je zamiranje refleksije i zamiranje osećajnog intenziteta da bi se otkrilo ovo svejedinstveno postojanje koje je s onu stranu ma kakve aktuelne konkretnosti, koje čak tu konkretnost (doživljaja i misli) razbija, otkrivajući se kao svudprisutno, s onu stranu ma kakve razlike doživljaja i misli, ali i ma kakve razlike *oblika* u kojima se ona javlja, i zbog toga s onu stranu ma kakve hijerarhije po vrednosti. Život psa je isto postojanje kao i život kokošiju i muva u čijem društvu, kao u svojoj »sunčevoj porodici«, Mileta Jakšić je pisao stihove, ritmom usporenim, rečju koja je sasvim »obična«, tonom koji je jedva čujan u svojoj govornoj konvencionalnosti, osluškujući to postojanje koje se oglašava i kroz najneznatnije stvorove sveta kao i kroz njega, *i stižući do veličine postojanja upravo sopstvenim umanjivanjem:*

Sa mnom, ostaviv pukotine, rupe,
Zimna skloništa, začkoljice svoje,
I one, muve, na suncu se kupe
Iz memle, mraka i plesni:
Mile po zidu, il bunovne stoje —
Još smo ko slepi, bolni, trapovesni.
. . .

Kokoši one što na suncu leže,
Te muve ovde misle sad što i ja —

Nas jedno isto osećanje veže:
Zajedno smo se na okupu našli
Na jednom mestu zver, insekt i ptica,
Svi smo na blagi prigrevak izašli.
Sunčeva deca — jedna porodica.

Ta pesma će se zvati *Iz dnevnika,*[22] što je sasvim odgovarajuće ne samo osećanju uloženom u nju, nego i osnovnom osećanju Jakšićeve lirike uopšte: to je ovo osećanje postojanja, što se javlja usred trajanja, što kao da se izvija, spiralno, ali ne vrtoglavo, već pokretom sasvim blagim, i jedva uočljivim, iz tog trajanja. Nema tu višeg intenziteta, nema poleta, nema dublje koncentracije. Sve je čak mrzovoljna usporenost, kao neposredno posle sna bez snova u trajanju, posle zimskog tavorenja u rupama, kao trajanja muva i kokošiju, neka poluprobuđenost u kojoj duh još ne stiže ni do svoje volje, ni do njenog opredeljenja za jasniju misao, u kojoj ne dolazi do kristalizacije svesti u konkretni predmet, ali u kojoj svest, kao da je zabludela, otkriva ovo sámo postojanje, i utoliko više jeste svest postojanja ukoliko je njena zabludelost (neodređenost, nepredmetnost u njoj) veća. Svest postojanja se ovde odvaja od trajanja, ali ne u potpunosti, pravcem ka stvarnom buđenju (ili stvarnom učešću u egzistenciji): to nije trajanje u punom svom gluvilu, u vanjezičnosti, trajanje kao živa smrt, ali to nije ni potpuni raskid sa njim, onako kako to nije ni učešće u egzistenciji, puno predavanje njoj, nego *slutnja egzistencije.*

Nizijski, pomalo mrzovoljan, »trapovesan« ali nikad očajan, uvek neizlečivo spor, Mileta Jakšić je ova *senzacija postojanja između trajanja i egzistencije,* senzacija koja nije ni senzacija trajanja ni senzacija egzistencije, već u kolebanju među njima i *u neopredeljenosti* tog kolebanja. Ono što se javlja, između ovih gotovo neizrazitih, ali ipak lirikom nedvosmisleno prožetih stihova što se usporeno vuku po duhu slušaoca, kao senzacija jedinstva (»porodice«), jeste od ove neopredeljenosti i duhovne neartikulisanosti, od ovoga čistog doživljaja bivanja kao doživljaja jedinstvenosti svega živog. Ako ima misticizma, u duhu i delu ovog pesnika, koji kao da nije pisao pesme za pisaćim stolom, već na kolenu, zguren negde u svom seljačkom dvorištu (a možda i usred bare, među trskama, opkoljen horovima žaba, što su predstavljale za njega iskušenje kome nije mogao odoleti),

[22] *Pesme,* 1922. (Prvi put u *Brankovom Kolu,* 1908, XIV, 33.)

onda je to misticizam ovoga svejedinstvenog postojanja, ili jedinstva u postojanju i postojanja u jedinstvu, do koga se dolazi umanjivanjem volje i snage, linijama svakodnevnog iskušavanja trajanjem, a ne njihovim uveličavanjem. Ne zna Mileta Jakšić za raspeće, niti za vaskrs putem smrti; iako je pokušao (i kao u griži savesti sveštenika koji ne unosi dovoljno »božjeg prisustva« u svoje »sukobe sa životom«, i koji čak takvih sukoba i nema?) da se iskaže kroz biblijske motive, vaskrsnom patetikom (onakvom kakva je u pesmi *Golgota,*[23] što se završava stihovima: » . . . Drma se, puca, hram Solomona, / od grmljavine uskršnjih zvona . . .«), ta vaskrsna patetika, s grmljavinom zvona, nikako nije bila za ovog sabrata kokošiju i muva, za ovoga seljačkog popa čiji sluh očito nije bio sazdan za ovu grmljavinu nego da sluša kreketanje žaba:

E sad, kre-ke-ke-ke

(u pesmi *Žabe).*[24] Njegov misticizam (ako ga ima) jeste misticizam »sunčevog prigrevka«, misticizam Dana svejedinstva u svejedinstvenom postojanju, a ne misticizam Noći.[25] Mistika

[23] *Pesme,* 1899.

[24] U istoj knjizi. Prvi put, kao pesma iz ciklusa *Idile, Brankovo Kolo,* 1896, II, 18.

[25] Njegova poema *Pismo iz manastira* završava se naivnim stihovanjem: »Iz ćelije se neću ni pomaći, / Ni dah vetrića neće me dotaći«, ali kome sledi priznanje da, uprkos tome što se *vežba* da na stvari mirno *gledi,* u njegove stihove koje piše u manastiru katkad se »zvuk strasti uplete, / jer Lukavi mi ni tu ne da mira . . . / Pa kad navijem na pobožnu notu / A on me gurne da pevam Erotu«. Njegov »Lukavi« je, međutim, bio sasvim slabe snage, i nijednom ga nije istinski »gurnuo« Erotu: erotizam njegov je sasvim nejak, ali upravo zato je nejaka i njegova religijska mistika, koja je uvek sublimacija erotizma, i koje bez erotizma nema. On je mogao da se divi fanatičkom »malom bratu«, rasoderu koji je hteo da se bori protiv »Lukavog« predajući se kontemplacijama nad mrtvačkom lobanjom, i koga je arhimandrit zbog toga najurio iz manastira (priča *Mali brat,* objavljena prvi put u *Letopisu Matice srpske,* 1931, CCCXXIX, 1—2), ali ničega iskušeničkog i religijsko-mističnog uistinu nije bilo u duhu ovoga sveštenika koji je bio u stanju da s osobitim i neskrivenim zadovoljstvom razvije u priču anegdotu o tome kako su njegovi zemljaci, našavši se u gladi u »Vlaškoj«, ljubili mrtvaca na odru, nepoznatog čoveka, da bi tako mogli da sednu za obilatu trpezu *(Glad; Letopis Matice srpske,* 1927, CCCXII, 1). — Otuda, uostalom, on će misticizam pokušati, u pozno svoje doba, da nađe u folklornoj legendi (»fantastična drama« u stihu *Urok),* ali još odlučnije u prozi (posebno u drugoj svojoj knjizi priča, *Mirna vremena, Srpska književna zadruga,* knj. 254, Beograd, 1935; prvu knjigu pripovedaka, *Priče,* objavio je u Mostaru, 1901, u izdanju Pahera i Kisića), i to pre svega u pričama o sujevernoj mašti, podstaknutoj strahom, i u kojima se najčešće javljaju vračare sa zlim vradžbinama. Ako u ovoj prozi ima misterije, to nije religijska misterija, već *misterija vradžbinska i*

njegova jeste *nepatetična i nemisleća tiha slava postojanja*, čiji ritmovi i reči se jedva mogu čuti, i koje neće ni jaku reč ni jak ritam, u intuitivnoj kontemplaciji ovog svejedinstva u kojoj božanstvo nema svog lika već je isto toliko »živi pas« koliko i muve »trapovesne« ili kokoške, ali i ove žabe koje su se lirski

vračarska, i prema kojoj je njegov stav dvojak: u tom vračarskom mađijanju, koje je dobro poznavao, opisujući ga ponekad do u pojedinosti (kao za neki etnografski zbornik), nalazio je on isto toliko materijal za literaturu mađijski-tajanstvenog, koje ga je očito privlačilo, koliko je, protivno ovoj svojoj težnji ka vizijama i doživljajima rođenim u sujevernom strahu, njoj suprotstavljao svoju zdravo-razumsku didaktiku sveštenika koji se ne sme predati sujeverici. Taj didaktički moment, koji njegovoj prozi utiskuje žig sasvim starovremske psihologije, prepliće se neprestano sa njegovim upuštanjem u svet sujeverice, čijim vrtlozima duševnim se, po instinktu pesničkom, bio predavao, pokušavajući da dočara stanje straha, ali osećajući se obavezan da ga, najčešće, objavi kao neosnovano, i zbog toga kao komično *(Strah; Letopis Matice srpske*, 1926, CCCIX, 3), ili atmosferu ponoćne misterije, kada krvoločni »Todorovi konji« galopiraju pustim sokacima i gaze svakog na koga naiđu (u pripoveci *Misterije; Letopis Matice srpske*, 1925, CCCIV, 3). Njemu je bio tuđ zdravo-razumski ateizam, kao stvar sujete, kao greh oholosti, i on je voleo da mu se naruga (u priči *Misterije)*, ali, ma koliko da je očito voleo da vidi te Todorove konje, i da im čuje galop, on se tome predavao uvek tek delimično, i sa ustezanjem, zapitkujući kao usput, i kao tražeći alibi od mogućnog prigovora istog »zdravog razuma«: »Sugestija? Halucinacije?«; on je očito sa posebnom strašću sledio duh i sudbine svojih omađijanih junaka, ali je uvek, i tu, ostajao na izvesnom odstojanju: ni tim vradžbinskim misterijama nije se davao potpuno ovaj čovek sa »sunčevog prigrevka«, kao što se nije davao ni misterijama religijskim. M. Leskovac, nastojeći da dokaže (u navedenom članku o Jakšiću) da je on bio mistik, navodi jedan odlomak iz njegove pripovetke *Nečista kuća* (prvi put objavljene u *Letopisu Matice srpske*, 1927, CCCXIV, 1) kao dosledno njegov izraz, iako su to misli i pomisli koje Jakšić pripisuje junakinji ove priče, ženi koja nije dozvolila kćerci da se uda za siromašnog čoveka i koja, kad nije mogla naći podrške ni u sveštenику, koji joj ukazuje na ljubav kao »božju snagu, jaču od svega«, traži podršku od vračare, otvarajući tako vrata i svoje sopstvene tragedije i tragedije ostalih: »U Boga se već nije mogla uzdati, jer da je on hteo, mogao je otkloniti ovu nesreću od nje. Tužila se sveštenику, tražila od njega saveta, ali je i sveštenik držao s Bogom. On joj je govorio ono što je ona mrzila: kći joj je, istina, pogrešila, ali joj pogrešku valja oprostiti, jer je ljubav, kao Božja snaga, jača od svega . . . nego, neka joj da blagoslov, pa da se deca venčaju. To ne! To nikako ne! Taj razlog nije ona mogla nikako da primi, jer već to što joj je kći odbegla za momka koji je bio ‚slepac', puki siromah, nadničar, bio je dokaz da joj se kći uhvatila u mreže đavolje, koje su joj spleli i vešto podmetnuli njeni neprijatelji, da upropaste i osramote nju i njenu kćer. — Ali, šta sada da radi? *Gde su krajevi konaca iz kojih su mreže đavolje ispletene? Ili gde je onaj smrtni koji tkivo tih mreža tako dobro poznaje, da je kadar i sam da ih splete i rasplete? . . . Sav je svet obavijen tim nevidljivim koncima, u koje se svaki čas zaplićemo, spotičemo i padamo . . . Rađanje, život, sreća i nesreća u životu, dobro i zlo, bolesti i smrt, ništa ne biva bez uticaja i sudelovanja dobrih ili zlih*

oglasile kroz ovoga pesnika, prvi put, sa pomalo lakog, vedrog, humora, dozivajući malu renesansu proletnjeg hedonizma, nenaglašenog ali čistog, i čak, usred dva talasa mrzovolje u trajanju M. Jakšića, ali i usred jesenjeg sumračja individualizma u agresiji, između Vojislava Ilića, vojislavizma i parnasizma, izvesnu čistu radost postojanja.

Mileta Jakšić nije čuo boga, ali je čuo žabe, i u tome je bio njegov veliki pesnički i moralni podvig čiji smisao je smisao poziva koji je on, u magnovenom trenutku svog »sunčevog prigrevka«, uvek pomalo »trapovesan«, bio uputio (savršeno nesvesno?) pesnicima srpske kulture, ali poziv na koji oni ne samo što su se oglušili, već ga nisu mogli, izgleda, ni čuti: duh građanskog individualizma nije duh kome se daje ova senzacija čiste radosti postojanja, već duh koji, u svojim sukobima sa svetom, u svojoj osvajačko-poričućoj i usamljujućoj volji, u svom racionalizmu zasnovanom na zahtevu za apsolutnim poretkom apsolutnog identiteta, svuda i u svemu, zna za *hijerarhiju po vrednosti*, nespojivu sa ovom senzacijom svjedinstvenog postojanja, jer nespojivu sa ma kakvom senzacijom jedinstva. *Usamljenost*, koju će pevati srpski pesnik početkom veka, jeste usamljenost građanskog individualizma i građanske kulture, koja pre svega zna za razlikovanje, a ne za ono što je jedinstveno. Takozvani »realizam«, koji će progovoriti kroz Vojislava Ilića, da se, u parnasističkoj formi (kao u zreloj formi vojislavizma), iskaže kroz Milana Rakića, đaka francuskih parnasovaca, jeste u stvari optika najprizemnijeg zdravo-razumskog iskustva koje poriče, svojom prizemnošću, svaku mogućnost jedinstva. Taj realizam je izraz, pre svega, odsustva jedinstva, i ma kakve stvarnije ideje o njemu; on je smrt »idealizma«, ali i idealističke ljubavi i univerzalne simpatije. Svaki od ovih realista, koji se trudio, svim silama, da dokaže kako nema romantičarske ljubavi, — što je Skerlić pratio odobravanjem: dokazom »trezvenosti« i građanske zrelosti i »pameti«, — u stvari je dokazivao da nema ljubavi, ili da nema mogućnosti jedinstva: zato je taj realizam uvek usamljenički, i pesimistički u svom posvećivanju u usamljenost, s onu stranu ma kakvog romantizma sveobjedinjavajuće ljubavi. To će, na religij-

sila, koje su nevidljive za nas, ali uvek i svuda prisutne. Gde nam je organ kojim ih možemo poznati ili ma i naslutiti? . . . Svet je, kažu neki, u vlasti Božijoj i đavoljoj, samo što granice dobra i zla nisu oštro obeležene, nego ulaze jedna u drugu, — ko se onda tu može snaći? Kome da se moliš — Bogu ili Đavolu? Koga da prizivaš? I jednog i drugog? U ovom slučaju, svakako ovog drugog«. (Rečenice ovde podvučene citirao je Leskovac.)

skoj ravni, biti »trezveni«, građanski ateizam; na ravni ljubavi, bice to »realistički« cinizam, ova svest koja vidi stvar ali zato što ne vidi jedinstvenu stvarnost, *svest stvari a ne stvarnosti*, koja i tu (kao i uvek) umire zajedno sa umiranjem ljubavi.

Mileta Jakšić video je stvar, ali uvek u svetlosti ove senzacije jedinstva. On nije doživljaj jedinstva nalazio zanemarujući stvarnost, već naprotiv: upravo uranjajući u nju, *u njoj samoj*, kao u suštoj jedinstvenosti. Ako se za njega može reći da je »prvi nastavljač Vojislavljeve velike reforme«,[26] to je mogućno samo uslovno: Jakšić nije bio niti je mogao biti vojislavist. Vojislavizam, kao zreli građanski idividualizam u sukobu sa svetom, koji će u vrhunskim svojim trenucima ići do sukoba i sa samim postojanjem, nije mogao da se produži kroz ovoga bezazlenog seoskog popa koji je »čovek malih strasti«[27] u svakom pogledu. On je od Vojislava Ilića neosporno naučio tehniku takozvane »konkretne pojedinosti«,[28] podražavajući Ilicevim prikazima prirode, u smeni »godišnjih doba« (često čak sasvim epigonski), ali ta realistička »konkretna pojedinost«, koja upućuje pesnika više opservaciji predmeta nego kontemplativnom saživljavanju sa njim, a pogotovo više no stvaranju novog, nadiskustvenog pesničkog predmeta, — onoga što, u svojoj novosti, kao nešto još ne-dato, ne može biti stvar opservacije već upravo stvar prevazilaženja iste opservacije, — u suštinskom, izvornom njegovom duhu ne zasniva se na sukobu sa svetom, na sukobu koji je, kod Vojislava Ilića i njegovih (izvanredno retkih) duševnih sledbenika, išao do sukoba sa samim postojanjem, do očajničko-paroksističke žudnje za samouništenjem kao za utapanjem čovečanskog u vančovečansku prirodu kao u svojevrsni objektivni realitet.[29] Mileta Jakšić je đak Ilićev, ali đak površan:

[26] Veljko Petrović, *Mileta Jakšić; Letopis* Matice srpske, 1936, CCCXLVI, 3; v. *Sabrana dela* Veljka Petrovića, knj. VI: *O književnosti i književnicima*, izd. *Matica srpska*, Novi Sad, 1956.

[27] Isidora Sekulić, *Ka liku Milete Jakšića*.

[28] Izraz J. Skerlića (u *Istoriji nove srpske književnosti):* »On ima vrlo živo osećanje prirode, retku sposobnost da nađe konkretnu pojedinost koja slici daje života i reljefa, u isti mah njegovi opisi prirode imaju nečega širega, gotovo simboličkog značaja«. Isti izraz upotrebljava i Bogdan Popović, u *Predgovoru* svoje *Antologije* (izd. *Matica hrvatska. Zagreb,* 1911), govoreći da je Jakšićeva »najsimpatičnija, i ako sitnija osobina (. . .) njegov dar zapažanja *konkretnih pojedinosti* u polju, u šumi, u selu«.

[29] Nema suštinskog vojislavizma bez sukoba sa svetom. Otuda je vojislavizam u srpskoj literaturi pre svega jedan literarno-epigonski pokret, a neuporedivo ređe onaj mentalni stav koji će se iskazati kroz Vojislava Ilića, kao stav vrhunskog individualizma na samome kraju prošlog veka, i u čijoj osnovi je negacija postojećeg sveta. U građanskoj književno-istorijskoj viziji prikazivan kao velika literarna »reforma«, vojislavizam je uglavnom degradacija ovoga stava negacije koji se u Ilićevom duhu i delu iskazivao i na ravni političkoj i moralnoj, a ne samo na ravni stiha. Protivurečan svemu postojećem, od političkih i moralnih institucija do jezika poezije, Vojislav Ilić prožet je najdubljim protivurečjem i sâm, ali je i jedinstven upravo ovom krajnjom negacijom koja je u osnovi svakog njegovog stava. On je, upravo po imperativu ove negacije, istovremeno pesnik politički i pesnik estetizma koji je prividno nespojiv sa političkim njegovim satirama i epigramima, dok je u stvari samo drugi vid poricanja postojećeg sveta, poricanja što je, u njegovom iskustvu, — i životnom i pesničkom, — išlo sve do otpadništva od njega. Ovaj »klasicistički« pesnik motiva grčko-rimske mitologije bio je i realist koji traži žanr-slike prirode ogrezle u jesenju pustoš, po istom imperativu duha negacije: tvorac ove »realističke« poezije prirode kao pustoši jeste onaj isti strasni pisac političkih epigrama i satiričnih stihova, ali i tvorac prvoga srpskog pseudo-aristokratskog stila koji će se iskazati neporečnim estetizmom. On je aristokrat, anti-autoritarni duh, protivnik vlasti ali i onaj koji mrzi »rulju«, pesnik elegijske »otmenosti«, majstor žanr-slika pustoši u kojoj kao da je (dok je te slike stvarao) iščezavao i sâm, zajedno sa svetom koji mu je bio nepodnošljiv, ništa manje nego što je iščezavao, u *Dardanelima*, drogiran alkoholom.

U najvišim trenicima njegove poezije, priroda je za njega bila isto što i alkohol: sredstvo iščezavanja, potpunog samoporicanja. Skerlić, koji je nosio u sebi melanholičara, i čija agresivna mobilnost, ogromna radinost sigurno izražavaju negativno jednu melanholiju, i čak žudnju za samozaboravom (ili za potpunim preinačenjem sebe), nije konsultovao sopstveno iskustvo kad je pisao o Ilicu: veran svom idealu trezvene poduzetnosti, i povodeći se za jednoznačnošću zdravo-razumskog zaključivanja, on nije mogao da zaboravi svoje *dečačko svedočenje*, puno užasavanja, »kako taj eterični, otmeni elegičar, koji je ceo naš naraštaj uljuljkivao muzikom svojih skladnih stihova, u blatnjavim visokim čizmama, i upalih očiju, naiskap prazni serije polića sa šljivovicom« (*Vojislav J. Ilić*, Beograd, 1907). Ubeđen, u svom naivnom, jednodimenzijalnom, nedijalektičkom racionalizmu, da sklad ide iz usklađenosti sa svetom, a ne upravo suprotno: iz nemogućnosti ma kakvog usklađivanja sa njime, iz potrebe njegove totalne negacije, kao sveta opšteg nesklada, usamljenosti i mržnje, on nije razumeo da je Ilić koji se utapa u alkohol, obeznanjen, i onaj koji elegijski uranja u svoje deskripcije, u svoje žanr-slike čijoj tehnici se učio kod Rusa, kod Žukovskog, kod Puškina (ili kod zapadno-evopskih pesnika u ruskim prevodima), *jedan isti* Ilić: da je ćutanje tih žanr-slika, praznina koja »veje« iz njih, obećani samozaborav, kao i ćutanje svesti drogirane alkoholom, i da je ovaj pesnik, kada ne bi bio na putu toga svog gašenja, melanholično-sumornim, monotonim svojim ritmovima,

ako je od Ilića naučio tehniku »konkretne pojedinosti« on se iz Ilićevih pesama nije mogao naučiti *duhu* koji hoće ovu tehniku i za koga metoda deskripcije nije metoda proste vernosti »prirodi«, a još manje samo stvar literatorske ambicije, nego je to metoda službe ovoj prirodi kao objektivnom realitetu, koji je, idealno, *odsustvo* svakoga čovečanskog subjektiviteta, ili metoda

sopstvenoga *gašenja (objektivacije)* u tom savršeno objektivnom (jer savršeno vansubjektivnom) svetu. Za Miletu Jakšića, ova metoda je upravo nešto suprotno nego za V. Ilića: tehnika da se *sačuva* veza sa sopstvenim, svakodnevnim kućnim krugom, sa »stvarima« toga kruga kao sa stvarima njegovoga (Jakšićevog) sopstvenog postojanja. Izvan matice individualizma, on je s onu

bio samo u zavadi sa svetom, pamfletist i politički satiričar, čija hrabrost je drugo lice njegove melanholije.

Njegov realizam znači duboku i neospornu negaciju drugorazrednog romantizma, lažne prirode »cvetka« i »slavuja«, ali ovaj pesnik je nesumnjivo nosio u sebi romantičara kakvog srpska poezija pre njega nije znala, i to ne samo zato što je ostao prisan sa ruskim romantičarima, a pre svega sa Puškinom, već u prvom redu zato što je svet za njega, sasvim romantičarski (i to u duhu zapadno-evropskog romantizma), jedno apsolutno Ne-Ja, čista negacija njegovog Ja, negacija koja zahteva negaciju od strane ovoga Ja. Krug toga Ne-Ja je apsolutan: to je društvo, njegove političke i moralne norme, ali to je i priroda: sve čovečansko i sve vančovečansko. U najvišim trenucima, ovo Ja apsolutne negacije okreće se i protiv samog sebe, kao protiv sveta u kome sebe »zatiče«. Saživljavanje sa tim Ne-Ja je nemoguće. Postoji samo individualističko načelo antagonizma, a ne načelo simpatije. Romantizam, koji je u osnovi ovoga Ja, ovde je, samom hipertrofijom toga individualističkog romantičarskog Ja, nemoguć jer je nemoguća ma kakva simpatija: sa svetom kao sa Ne-Ja nema nikakvog saživljavanja; ali sav anti-romantizam individualizma, sav realizam njegov koji objavljuje objektivnost sveta utoliko više ukoliko je duhu ovde apsolutnije uskraćeno saživljavanje sa njim, u suštini je romantičarski: taj anti-romantizam je krajnja konsekvencija romantizma kao individualizma, ili njegova neumitna unutrašnja negacija. Jezik ove »reforme« je realistički, a njen suštinski duh je duh romantičarskog individualizma koji, doveden do vrhunca, otkriva aposlutnu objektivnost sveta u nemogućnosti ma kakve svoje korespondencije sa njim. Otuda će (a ne samo pod uticajem lektire) V. Ilić dati srpskom romantizmu neke vidove za koje on, uronjen u plemenski (nacionalni) patrijarhalizam, nije mogao znati. Sva nedovoljnost srpskog romantizma, koji zna za romantičarski kult prošlosti, i folklora, ali jedva da zna za kult usamljenog Ja izgubljenog u Noći, i koji je određen pre svega neprevaziđenim patrijarhalizmom mladoga srpskog građanstva, u Ilićevom duhu se prevazilazi, ali onog istog trenutka kad se i sâm romantizam iscrpljuje: to je individualizam, koji se otvara romantizmu, putem hipertrofiranog Ja, ali koji, produbljujući svest o »objektivnom« svetu kao Ne-Ja, otkriva realizam kao svoju sopstvenu nemogućnost.

Vojislav Ilić govori »realistički« o svetu kao Ne-Ja ovog dokraja dovedenog romantičarskog Ja. To je objektivistički realizam za koji može da zna samo vrhunski romantizam ili samo Ja krajnjeg individualizma koje jedino zna za svet kao za Ne-Ja. Ako je Vojislav Ilić nesumnjivo jedan od izvora moderne srpske poezije, — one *parnasističke*, kojoj će se kasnije suprotstaviti romantičarski i, posle 1919, modernistički simbolizam, — on je to zato što je duh građanskog individualizma u srpskoj poeziji prve decenije veka našao u njemu svoj prvi i najpotpuniji obrazac, tako da će »vojislavisti«, u ovom višem, mentalnom smislu, biti i oni koji nisu neposredno sledili Vojislava Ilića (u prvom redu M. M. Rakić), ali koji su ga »sledili« sledeći ovaj duh koji je progovorio kroz njega.

stranu sukoba sa svetom, ali i s onu stranu svake individualističke samosvesti, i svake predumišljenosti na koju je ona osuđivala pesnike građanskog individualizma (od Ilića do Dučića i Rakića). Sposoban da napiše stih kakav se, u ovo doba (krajem veka), — ali ni zadugo kasnije, — ne može naći u poeziji nijednog drugog pesnika (a pogotovo ne u poeziji Dučića i Rakića):

Savršeno monadski izuzet iz sveta i *statičan* u toj svojoj izdvojenosti (statičnost je i ovde nužnost odsustva dinamičkog odnosa subjekt—objekt, Ja—svet), ovaj individualizam je okrenut pesmi kao konačnoj formi čiji poredak je besprigovoran, samodat i samodovoljan, autohton u odnosu na neželjeni svet, sa uzrokom u sebi a ne izvan sebe. Kult forme srpskog parnasizma u svojoj suštini je vojislavistički i onda kada ne ide literarno iz Vojsilava Ilića nego, neuporedivo više, i značajnije, iz poezije francuskih parnasovaca i pseudo-simbolista. Ovaj kult je, i u srpskoj poeziji, neodvojiv od vrhunskog individualizma. Taj kult, koji će se iskazati idejom o pesniku kao »majstoru« versifikacije, kao zanatliji na dučićevskom i rakićevskom (suštinski vojislavističkom) teškom poslu »zlatara« reči, nikako nije delo pesničke žudnje za takozvanom »pismenošću«, za znanjem zanata (koji, tobože, odsustvuje kod srpskih pesnika do V. Ilića), nego je izraz kulta ove maksimalno samodate i samodovoljne forme, koja znači sebe, svoju sopstvenu suštinu, u savršenoj svojoj nezavisnosti od ma kakvoga spoljnjeg uzroka, i kojom se ponavlja priroda kao apsolutni objektivni realitet za koji zna samo monadološki individualizam onako kako za svet zna isključivo kao za Ne-Ja, kao za stvarnost koja objektivno postoji tim više što je ma kakva korespondencija sa njom nemogućna. Pesma treba da dostigne prirodu ne time što će da je verno opisuje već time što će, opisujući je, da ponovi njeno osnovno načelo: ovo načelo objektivnog realiteta, što će, kao i priroda, ona da bude jedan takav objektivni realitet koji kazuje pesnika isto kao i priroda: samo dok on iščezava u njoj.

Taj objektivni realitet je nepomirljiva anti-subjektivnost, druga strana ekstremnog individualizma. Sa njime nema drugog dodira osim upoznavanjem smrti. Naći (dodirnuti) ovaj objektivni, u sebe zatvoreni, gluvi i nemušti svet prirode, znači dodirnuti smrt. Nema objektivnog u subjektivnom, niti subjektivnog u objektivnom, već postoji *ili* subjektivno *ili* objektivno. Kretati se ka prirodi znači kretati se ka objektivnosti, izlaskom iz subjektiviteta, ili izlaskom iz čovečanskog u vančovečansko. To znači kretati se ka ništavilu, kao ka praznini čovečanskog. Kod Ilića, bitni pokret je pokret ispražnjavanja čovečanskog, gubljenja njegovog u objektivitetu; jesenja njegova priroda, pod niskim sumornim nebom, u magli, jeste jesen subjektiviteta koji samoga sebe utapa u objektivitet, koji se objektivira u prirodu *ali i u pesmu kao u prirodu*, kao u taj objektivni realitet kome se pesnik posvećuje napuštajući sebe, u ovome *mementu* koji peva samom sebi pevajući maglu i pustoš vančovečanske prirode, ali kojoj se predaje sa mračnom paroksističkom strašću, u žudnji za samouništenjem (za samozaboravom) kao za samo-objektivacijom.

Nemogućnost pronalaženja subjektivnog u objektivnom, i objektivnog u subjektivnom, kao čoveka u svetu i sveta u čoveku, jeste ovde nemogućnost postojanja. Otuđenje individualizma od sveta jeste otuđenje od postojanja kao ovog postojanja u svetu. Kao mentalni stav, vojislavizam je otuđenje individualizma, paroksističkom voljom produženo u *hteno* samootuđenje, pokušajem ove objekti-

Te muve ovde misle sad što i ja,

on je zaista otkrivao svoju suštinsku istovetnost sa muvama, ali kao da to kazuje samom sebi na uho, a ne drugima. Ako ovaj stih, izgovoren neposredno posle pseudo-heksametarskog, »klasicističkog« aristokratizma V. Ilića, i u predzorje parnasovskog

vacije u prirodu kao objektivni realitet ili u pesmu kulta forme kao kulta ovoga objektiviteta. Kada Vojislav Ilić, protivno iskustvu i prirodi srpskoga jezika, ispisuje svoje pseudo-heksametre, svečanim ritmovima skandiranja čija monotonija produbljuje senzaciju bezizlaza ili apsolutne pustoši, onda on služi ovom odvajanju pesme od sebe samoga, putem stvaranja njene prirode kao objektivnog realiteta: nije izraz, kao za romantičara, njegova funkcija, već je on funkcija samodate i samobitne (autohtone) forme, kao prirode u prirodi. To je odvajanje izraza od volje pesnika: izrazom upravlja metrički zakon, koji je samouslovljen, i tim neprikosnoveniji u svojoj nezavisnosti od pesnika što je sâm heksametar, kao osnova tog zakona, očiglednije tuđ jeziku i ritmu pesnika. Heksametar, za Vojislava Ilića, nije stvar prostog njegovog povođenja za klasicizmom, za lirikom »objektivnog čuvstva« (koju je pisao i njegov otac, Jovan Ilić), kao što ni sâm taj klasicizam nije ovde apstraktan cilj po sebi. Taj heksametar je, kao i duh klasicizma, koji je u Ilićevoj svesti *uvek mrtav, uvek stvar prošlosti*, sredstvo izuzimanja iz neposredno-aktuelnog, ali tako i iz neposredno-egzistencijalnog: sredstvo Ilićevog samootuđenja. Ritam heksametra je, za Vojislava Ilića, sredstvo odvajanja (otuđivanja) od zakona (ali i sveta) njegovog sopstvenog jezika, i njegovoga subjektiviteta koji živi i jedino jeste upravo tim jezikom, kao što je, u suštini, to bio i aleksandrinac za Rakića, a dobrim delom i za Dučića. (Inače, dvanaesterac će se povremeno javljati i kod Ilića.) Ilićev klasicizam jezika je presudniji od klasicizma teme. Kod V. Ilića, metrički zakon nije pretpostavka slobode, koja ima antitetički da se traži u dinamičkom suprotstavljanju pesnikove volje tom zakonu, na putu ka unutrašnjem intenzitetu duha koji je upravo od ovog suprotstavljanja. On nije ograničenje u funkciji napona duha, koji hoće ovo ograničenje kao sredstvo da dođe do svoje snage, unutrašnjom negacijom njega koji je njegova negacija. Zakon metrički u njegovom duhu uvek ponavlja zakon prirode, kao sveta (i volje) natčovečanskog zakona. On traži potčinjavanje sebi koji je dat *a priori*, i nezavisno od pesničkog doživljaja, i koji pristaje na taj doživljaj isključivo kao na jemstvo svog trijumfovanja, onako kako božji zakon, u religijskoj svesti, pristaje na čoveka isključivo zato da bi trijumfovao kroz njega. Pesnik je funkcija ove volje metra kao izraza (forme) objektivne volje ili nad-volje. Objektivizam, kao susprezanje neposrednog izraza subjektiviteta, tako se produbljuje, ne zadržavajući se samo na ravni realizma slike, već prodirući i u sferu ritma.

Ilićevo potčinjavanje ovom zakonu heksametra ostaje ova služba objektivnom realitetu, tako da heksametar ima, u osnovnom, u dubinskom Ilićevom iskustvu, istu funkciju kao i »konkretna pojedinost« njegove realističke opservacije: deskriptivne pesme Ilićeve, kojima se Ja iskazuje samo posredno, govoreći slikom prirode kojoj se on predaje sa gorkom sladostrašću, ispisane su njegovim pseudo-heksametrom; taj heksametarski knjiški (veštački) jezik »klasicizma« koji odbija svaku aktuelnu stvarnost, tako se udružuje sa realističkom opservacijom optičke stvarnosti, u ovoj službi prirodi kao savršenom (vančovečanskom)

gospodstva Rakića i Dučića, deluje kao čin *detroniranja* pesnika, i kao izraz žudnje za depoetizacijom, on to za Miletu Jakšića nikako nije. *Jedino kadar da prirodi vrati kokoške i muve,* ali i da se, čak, ovako poistoveti sa njima, on je ostajao blaženo nesvestan onoga što čini.

Nikakvog predumišljaja, nikakvog programa kod njega; najveće čudo ovog pesnika je *čudo odsustva samosvesti*. Vojislav Ilić, neposredno pre njega, u svojoj žudnji da se izgubi negde, nevratom, očajan i zgađen, ostaje samosvestan i u toj samosvesnosti neumitno predumišljajan; on uvek sebe vidi i oseća, kao *telo* u prisustvu. On se nikad nije izgubio sa vidika sopstvene svesti, ni jednog jedinog trenutka. Njegova svest je, kao i Dućićeva i Rakićeva kasnije: ekran na kome se on neprestano prikazuje sebi, u trajnoj iako najčešće (za razliku od Dučića i Rakića) neželjenoj samo-projekciji, uvek vidljiv i za sebe kao za druge, uvek za sebe *društvo* u kome ga drži ova samosvest što prostore njegove pezije pretvara u pozorišnu scenu na kojoj on sebe i glumi i režira, tako da se i stvar i kamen i stvarno drvo njegovog doživljaja, pod ovim tiranstvom nepodmitljive, *režirajuće i glumeće samosvesti,* pretvaraju u kartonsku kulisu, a izvorni doživljaj u »knjišku« inspiraciju.[30] Pesnik ovoga kruga ostaje

objektivitetu, koji je čista negacija svake subjektivnosti. Ako se priroda ovde ipak »humanizuje«, daleko prevazilazeći usiljeni animizam poznog srpskog romantičara, koji je verovao da mora da izigrava naivka da bi ga primila priroda, zasipajući je mnoštvom deminutiva (priroda *potočića, sunašca, pesmice,* ona u kojoj je i Đura Jakšić pokušavao sa pticama, kao sa *siročićima malim,* da ponavlja, u beskrajnoj svojoj ojađenosti: »ćiju-ći«), onda je ta humanizacija prirode postignuta isključivo ovim očajnički htenim dehumanizovanjem samoga pesnika, koji sanja svoju objektivaciju, svoje gubljenje u njoj, ali koji u tome svom poduhvatu ne uspeva. *Lirizam »objektivne« poezije Vojislava Ilića je neuspeh njegove objektivacije.* Subjektivitet ovde nije uništen već samo duboko potisnut, i on se iskazuje posredno. Taj posredni govor subjektiviteta, koji sebe ne iskazuje sobom (onim što je od subjektiviteta), već upravo onim što nije on (pojedinostima prirode), — tako da deskriptivna metoda postaje lirska metoda posrednog govora potisnutog bića, — jeste vrhunac volje individualizma koja se iskazuje ne samo voljom za vladavinom nad drugima, već i voljom za vladavinom nad samim sobom, i koji je upravo tako osuđen na otuđenje.

[30] U vezi sa knjiškom inspiracijom Vojislava Ilića, Dučića i Rakića, koja je bila i ostala česta tema književne istorije i kritike, izgleda nužno ukazati na ovaj moment individualističke samosvesti, koja parališe pokret, ubija spontanost i čini da kao »knjiško« i *tuđe* deluje i ono što takvim, u svome zametku, nije bilo. Naglašeno ukazivanje na uticaje evropske poezije u poeziji ovih pesnika onemogućava da se ovo uvidi. Ma koliko da se ti uticaji nedvosmisleno, i čak *brojnim primerima,* mogu tu prikazati, *knjiškost* u poeziji ovih pesnika ne javlja

između sebe i sveta, između sebe i reči: prepreka za potpunije sažimanje sa svetom, ali i sa sopstvenim rečima, prepreka koja će reč činiti svečanom, zavodeći je put deklamujućeg Ilićevog pseudo-heksametra ili put recitatorskog aleksandrinca Dučićevog i (još upadljivije, ali i tragičnije) Rakićevog, koji je tražen u francuskom parnasizmu i pseudo-simbolizmu, ali čija neposredna duševna pretpostavka je u ovoj samosvesti građanskog individualizma, kao u samosvesti »gospodstva«, kroz koju progovara svemoć *deklamujućeg individualizma,* neprestano suočavanje sa sopstvenom pojedinačnošću: ono što u pesniku ovoga kruga recituje, to je samosvest; ono što njegovom rukopisu, što *potezu* njegove pesme oduzima spontanost, tako da u njemu uvek postoji

se u prvom redu kao delo tih uticaja, već kao stvar ove parališuće samosvesti, koja daje »knjiški« ton i tamo gde se o ovakvim uticajima ne može govoriti, jer zavodi izvorni početni pokret duha ka izveštačenosti: samosvest je ta koja izveštačuje, koja režira i *recituje,* i koja, uostalom, i samom fenomenu »uticaja« daje posebni vid i značaj; pesnik je neprestano samosvesni sebevid nesposoban za dublje saživljavanje ma sa čim, pa i sa duhom tuđeg teksta, često zadržan na njegovoj ravni slova, a bez mogućnosti dubljeg prodora u duh teksta, tako da je to *umesto saživljavanja podražavanje,* pokušaj da se naporom podražavanja nečemu prodre u to nešto. Sami uticaji, u poeziji ovih pesnika, nisu inače ništa veći nego u poeziji drugih, njima prethodnih i potonjih pesnika, ali su *izraziliji.*

Inače, ovo naglašeno ukazivanje na uticaje u poeziji Vojislava Ilića i pesnika koji su mu istorijski sledili, — a u prvome redu Dučića, — ima više razloga, ali su sledeća dva sigurno najznačajnija: 1) *konzervativno-»plemenski« otpor evropskoj literaturi,* kao *tuđinskoj,* koji će u ideološko-polemičke svrhe da utvrđuje da Vojislav Ilić nije »naš« pesnik, da se »odrodio« od »patriotske« poezije romantičara (kao da je ta poezija »samonikla«, bez uticaja drugih kultura), i 2) *komparativna metoda,* koju je zahtevala upravo suprotna struja, ideologija »evropeizacije«, upoznavanja i prožimanja evropskom (u prvom redu francuskom) literaturom, i koja se i *institucionalizovala* u katedru uporedne književnosti Bogdana Popovića, na Velikoj školi. — Ove dve ideološke orijentacije srpskog građanstva, u trenutku njegovog radikalnog preobražaja pravcem novih svojih oblika u društvu i kulturi, međusobno krajnje isključujuće, — kao što su to patrijarhalizam i individualizam, folklorni romantizam i »trezveni« realizam moderne društvene organizacije, čepenački profit i veliki kapital, konzervativni otpor svemu evropskom kao »tuđinskom« (u ime »našeg« »nacionalnog«, ali već i »rasnog«), i njemu suprotan zahtev za evropskim racionalizmom idealnog reda i poretka u svemu: u društvu, u državi i pesmi, kao za novim oblikom konzervatizma, — doprinele su podjednako da se pesništvo na liniji od Vojislava Ilića do Dučića i Rakića oceni kao pretežno »knjiško«, bilo da se u toj knjiškosti videlo delo takozvanih »obrazovanih pesnika«, koji nisu više »kafanske razbibrige« (Skerlić), nego ljudi školovani na evropskim fakultetima, i koji učestvuju u duhovnom izlasku Srbije iz kafansko-čepenačke, »istočnjačke«, letargije putem radinog, preduzimljivog Zapada, bilo da se u njoj videlo odsustvo izvornosti, greh protiv »našeg«, autohtonog, kao protiv duha svetoga koji može da bude ugrožen čak i samim čitanjem »tuđih« pesnika.

izvesna teškoća kretanja, to je ova ista sputavajuća samosvest, prodiranje svesti u sferu nagonski-automatskog, i ona *neprirodnost* pokreta koja je neumitna tamo gde svest pokušava da preuzme funkcije nagonski-automatskog života. Pokret je njegov prividan, jedan spoljašnji pokret: — recitovanje je tu ovaj spoljašnji, strogo »formalni« ili prividni govor bića paralizovanog samosvešću, i koje se, monadski ukočeno, i svečano u toj ukočenosti, jedva daje pokretu, dajući se u stvari *recitaciji kao pseudo-govoru svečanosti* (izuzetosti iz pokreta: svečanost uvek »recituje«). Reči ostaju neizlečivo »spolja« i za samog pesnika, onako kako pokret njihovog obrazovanja u rečenicu ostaje spoljašnji. Vojislav Ilić je recitovao, a za njim Rakić najneumoljivije. Između njih i njihovog govora je ova samosvest, uvek i kao svest da se to govori, i kao nužna pretpostavka da govor pesnika odjekuje naglašeno u njegovom sopstvenom duhu: nemogućnost saživljavanja sa svetom, kao sa *drugim,* u nemogućnosti samozaborava, u podržavanju *kulta forme kao kulta individualističkog duha identiteta* (savršenog oblika koji je, uvek, pa i u kultu forme srpskog parnasizma, *krajnji oblik krajnje identičnosti),* jeste kod njih i nemogućnost saživljavanja sa jezikom. Kao što je svet nešto što ostaje napolju, jedan objektivni realitet, i kao što pesma ponavlja taj svet ponavljajući upravo načelo ovog objektivnog realiteta, — kao samodovoljne i samodate stvarnosti koja priznaje pesnika samo kao sredstvo, kao »majstora« versifikacije, na putu *odvajanja* od njega, — tako se i reč te pesme *odvaja* od pesnika, i postaje jedna samodata i samodovoljna vrednost čiji metrički obrazac, zakonom (osnovnim principima strukture) samodeterminisan, nezavisan od pesnika i njegovog doživljaja, i aprioran tom doživljaju kao što je aprioran njemu čitav svet, onaj koji je statičan jer je apriorno dat, a ne nastaje dinamički, u procesu, — ponavlja tu svevlast objektivnog, i unapred datog, statičkog sveta sa kojim nema saživljavanja.

Takozvano »zlatno doba« srpske poezije jeste doba ovoga »majstorstva«, ali koje ne potiče iz puke literarne ambicije za savršenom formom, niti jedino iz želje građanstva ovog doba za savršenom organizacijom svuda: u državi, kao *poretku* društva, i u pesmi koja zahteva pre svega isto načelo savršeno sprovedene organizacije, kojom je obuhvaćen i njoj podređen svaki drugi moment.[31] Ona potiče i iz ovoga mentalnog stava podređenosti

[31] Premda je ovo načelo izvanredno prisutno, toliko da se javlja ponekad kao kategorički imperativ i u sferama koje, samo prividno, nemaju nikakve

pesnika svetu, čiju objektivnost on doživljava (i onda kada, kao Dučić, *tvrdi* sasvim drukčije) kao savršeno vansubjektivnu stvarnost: iz njegove nemogućnosti za ma kakav stvarniji odnos sa njom, a najmanje za odnos saživljavanja. Za srpskog pesnika-deklamatora ovog vremena apriorni metrički zakon ponavlja

neposredne veze sa građanskim utilitarizmom. Taj kategorički imperativ organizacije javlja se kao poznati »treći uslov« *Antologije* Bogdana Popovića, da »pesma mora biti *cela lepa*«. Savršenstvo je savršena organizacija celine koja ne sme ni jednog trenutka da zataji niti da bude zanemarena makar i u najneznatnijoj meri. Otuda se dobro sprovedena *celina* (»cela lepa pesma«) pretpostavlja čak i samoj snazi, lepoti pesme koja nije »cela lepa«, čak i kad je ova lepota i snaga očito viša od one koju doseže ta »cela« lepa pesma. Bogdan Popović, služeći se pseudo-biologističkom terminologijom, kaže to neposredno, i to upravo povodom pesama Milete Jakšića: »u estetici je savršeni primerak nižeg roda viši od nesavršenog primerka višeg roda«, a savršeni rod, to je *u celosti* ostvaren rod, onaj koji je savršen u svakom svom delu, tako da pesma treba da pokazuje »stalno održanu besprekornost fraze«, što znači da »u dobroj pesmi treba da je svaki stih dobar«. Ovo shvatanje o nižem rodu koji je, ipak, »viši primerak« i od samog »višeg roda« samo zato što je *ceo* u svom savršenstvu, pretpostavlja *ideal celine* čak i onome što, ovako pseudo-biologistički, B. Popović naziva »višim rodom«: najviša vrednost je u celini, koja, opet, podrazumeva *organizaciju*, odnosno strogi racionalizam bez koga nema organizacije.

Tako se, uistinu, pesme »nižeg roda« mogu da pretpostave kao »savršeniji primerci« pesmama »višeg roda« (što je, u istoj *Antologiji*, slučaj i sa pesmama Milete Jakšića), ali tako se neumitno protivureči, u ime jednog sasvim prizemnog zdravo-razumskog racionalizma koji zahteva ideal »celine«, ili organizacije, i onoj *osećajnosti* koju je B. Popović isticao kao prvi uslov umetničkog (a ne samo pesničkog) dela. Bogdan Popović je zahtevao osećajnost, govoreći protiv »prazne i hladne veštine« i, upućujući na Hajneovu »pesmicu« *Du bist wie eine Blume*, on je tvrdio kako je ona »jedna od njegovih najkraćih, tehnički najslabijih, najgore slikovanih, izrazom najsiromašnijih, pa čak i najmanje eufoničnih pesama; ali je pri svoj toj svojoj ‚ubogosti' beskrajno lepa, plemenita tonom i osećanjem«. Po njemu, »osećanje peva lirske pesme, one najlepše; ne mašta, ni veština«. Ali racionalizam savršene organizacije (»cele lepe pesme«, »stalno održane besprekornosti fraze«) protivureči »osećanju« koje, iako nije čista iracionalnost, — a najmanje ovakva kakva se podrazumeva u ovoj tvrdnji Bogdana Popovića, kojom se ono ne samo mehanicistički odvaja od »mašte«, nego i od »veštine«: »mašta« je jezik ali i jemstvo osećanja, neodvojiva od njega, ali neodvojiva i od »veštine«, od »tehnike«, — podrazumeva moment iracionalnog. Zbog toga zahtev za »celom lepom pesmom« protivureči zahtevu sa »osećanjem«, sve do onemogućavanja njegovog ostvarenja. Otuda će Bogdan Popović, uhvaćen bezizlazno u ovo protivurečje, da istakne kao drugi uslov (da pesma uđe u njegovu *Antologiju*, odnosno da bude *idealna)* upravo to da ona mora biti »jasna«, — i to »jasna u celini, s jasnom osnovnom mišlju, i jasna u svojim delovima«. Jasnost je ono što omogućava celinu, ili njeno neprestano (»stalno«) prepoznavanje u »delovima«; to je *totalizujuća jasnost* kao funkcija celine, savršena racionalnost koja ne dozvoljava »zagonetku«, koja je za Bogdana Popovića (kao i za Skerlića), »mućna i sama po sebi«, ali koja (jasnost) ne dozvoljava ni »osećanja«.

apriornost sveta koji je, u svojoj neumoljivoj zakonitosti, neosvojiv i njemu nadstavljen: nije to moment sveta sa kojim će on biti u živom odnosu unutrašnje negacije i međusobnog saživljavanja, u kontrapunktu svoje volje i volje metrike, — tako da bi zakon metrike bio kao negacija slobode upravo jemstvo njenog ostvari-

Protivurečje, iz kojeg ovde nema izlaska, jeste protivurečje između ideala celine kao vrhovnog savršenstva, i same osećajnosti. Ovo protivurečje nikako nije samo protivurečje Bogdana Popovića, nego je osnovno protivurečje građanskog duha prve decenije veka: upravo u znaku tog protivurečja javlja se srpska poezija prve decenije, rastrgnuta između zahteva za osećanjima, za njihovom slobodom (zahteva bez koga nema građanske kulture), i ovoga zahteva za savršenom jasnoćom kao za jemstvom savršenstva celine. To je protivurečje između žudnje za predavanjem sopstvenoj osećajnosti, i žudnje za savršenstvom »cele lepe pesme«, protivurečje koje će se, kroz Dučića, iskazati njegovom žudnjom za simbolizmom i njegovom osuđenošću na parnasistički konačnu formu, — njegovom žudnjom za »beskrajem« simbolizma i konačnošću njegove forme, — a kroz Rakića žudnjom za biološkom iracionalnošću i njegovom pesmom kao organizacijom strogog poretka u kome nema mesta nikakvoj, a najmanje biološkoj, iracionalnosti.

Imperativ organizacije (celine) je u ovoj epohi opšti i vrhovni imperativ, na svakoj ravni: zahtev Bogdana Popovića da se u pesmi njena celina prepoznaje jasno »u svojim delovima«, iskazuje, *na ravni estetičkoj*, onaj isti imperativ celine u ime koje je Skerlić, najveći ideolog građanske klase, oportunistički renegat srpske socijalne demokratije (isključen iz nje 17. decembra 1904), na *ravni ideološkoj*, pozivao na »harmoniju interesa« [zbog čega su *Radničke novine*, u članku *Harmonija interesa*, 14. marta 1906. pisale kako su nam »oni (takozvani samostalci — članovi Samostalne radikalske stranke) ... divno pokazali da doista postoji harmonija interesa kojom nam zbunjeni deklamator Skerlić probi bubnu opnu; ali harmonija interesa kod buržoazije između pojedinih njenih partija no nikako između radnika i buržoazije pa ma koliko coli bio širok demokratizam ove poslednje«] i, savršeno dosledno toj ideji »harmonije interesa«, zahtevao da se ideja »celine« (društva ili nacije), zasnovane na ovoj »harmoniji«, prepozna i u pesnicama kao njenim »delovima«. Njegova osuda knjige *Saputnici* Isidore Sekulić, i osuda »dekadentne« poezije uopšte, a posebno one V. Petkovića-Disa, izvršena je u ime ove »celine«, i jezikom koji je »demokratski« samo prividno (pozivanjem na »vecinu«: »Mi, profani smrtni«, »profana publika«), jer je samim zahtevom za očuvanjem »celine« suprotan svakoj istinskoj demokratskoj misli i akciji, koja se tu guši u ime »celine«, a pogotovo onoj revolucionarnoj koja je okrenuta upravo protiv lažnog jedinstva ove »celine« i koja poziva na njegovo razbijanje. (Otuda nije ni najmanje slučajno što su *Radničke novine* na izvestan način prihvatale Disa, koga je Skerlic brutalno napao upravo kao pesnika razaranja njegove »harmonije interesa«: u sociologističku viziju VI. Čerine, koji je u Disu video izraz truleži buržoaskog sveta, izvesno je ugrađeno ovo nemirenje sa »celinom« zasnovanom na »harmoniji interesa«, i ova slutnja, koju je uostalom imao i Skerlic: da je poezija Disova odstupanje od te »harmonije«.) Za Skerlića, »celina«, kao jedinstvena misao jedinstvenog društva (»nacije«), mora da se prepozna i potvrdi u svakom pesniku, — i to pre svega svojom duševnom, moralnom i jezičkom normom, —

vanja kroz ovo međusobno dejstvo pesnik-metrički zakon, — nego je to *zakon kome se on jednostavno podvrgava,* dolazeći do najbitnije svoje poezije upravo u trenucima kada otkazuje njegovo majstorsko služenje tom samociljnom zakonu, u trenucima ogrešenja o njega. Reč ovde kao da sama sebe recituje, posredstvom pesnika čiji se duh javlja, ne jednom, kao brisano polje recitacije. Takozvano »savršenstvo« forme, kome se ovde naglašeno teži, jeste delo ove naglašeno otuđeno-otuđujuće forme u samoj svesti pesnika, i dok se ta forma stvara: ako je pisanje uvek jedna objektivacija, i ako pesma jeste uvek jedan objektivitet, i u tom smislu nadilaženje pesnikovog pojedinačnog Ja putem ka višoj, tvoračkoj i univerzalnoj subjektivnosti, ovde je svest o tome objektivitetu posebno naglašena, i čak jača od svake druge svesti, i to u ovom pravcu njenoga neumoljivog, radikalnog *odvajanja* od pesnika. Kao da određeni ritmički obrazac prednjači pesniku, i kao da pesnik uvek zaostaje za njim, *vučen* tim ritmom i po njegovoj volji.

Jakšić ne zna za ovu parališuću samosvest individualizma. Izvan te samosvesti, on je izvan svake *monadske* usamljenosti, koja je *statična i svečana u svojoj statičnosti,* koja paralište svaki pokret a pre svega pokret jezika i *zato* vodi recitatorstvu. *On nikada ne recituje,* možda upravo zato što je u svetu a ne u samosvesti kao svesti o svojoj usamljeno-nepromenljivoj pojedinačnosti osuđenoj na propast u smrti, što je s onu stranu ove statične svečanosti kojoj se nikakav pokret ne daje, i koja zbog toga upoznaje pre svega teškoću govora. Iskustvo Milete Jakšića, kao *iskustvo ove pauze u recitovanju,* istorijski značajno ma

onako kako ona, kao »ideja« pesme, mora da se prepozna u svakoj strofi i, čak, svakome stihu te pesme što je, pre svega, okrenuta savršenstvu svoje celine: u vertikali *društvo-pesnik-pesma-stih,* »celina« je kategorički i totalizujući imperativ, koji ne dozvoljava nikakvu »pauzu« i nikakvo ogrešenje o sebe, zbog čega se »savršeni primerak nižeg roda« bogdan-popovićevski pretpostavlja »nesavršenom primerku višeg roda«, odnosno zbog čega se, neumitno, *niže pretpostavlja višem,* na koji način se, u ime savršenstva, paradoksalno ali neumitno okreće onome što je »niže«: nema zahteva za totalizujućom »celinom« koji nije, fatalno, i zahtev za »nižim rodom«, jer *nema zahteva za ovakvom totalizacijom koji nije i zahtev za uniženjem.* Uvek svaka totalizacija vodi »nižem rodu«, jer se jedino na nivou tog »nižeg roda« i može da izvrši. Tragedija, do koje tu dolazi, nije samo *literarna* tragedija pesnika »višeg roda« koji su odbacivani u ime pesnika »nižeg roda« (u *Antologiji* B. Popovića, u kritičkoj praksi J. Skerlića, i to, — kod Skerlića, — sa brutalnošću koja je upravo *totalitaristička),* nego je to, daleko kobnije, *tragedija egzistencijalna, tragedija egzistencije uhvaćene* u bezizlazna *duševna i moralna* protivurečja građanskog sveta.

koliko da je, kao pesničko ostvarenje, bez nekih većih razmera, ostalo je sasvim nekorišćeno: srpska poezija oglušila se o njega kao da nije ni postojalo. Ona je produžila da recituje i deklamuje, ali onako kako se snaga samosvesti individualizma neumoljivo produžavala kroz nju, i kroz njena očajnička dozivanja samozaborava. Drugačije, po svoj prilici, nije moglo ni biti: za ovu nerecitujuću spontanost gesta, koja je tako retka i koja se, kod Jakšića, zbog toga javlja (ako se vidi u *istorijskoj* perspektivi srpske poezije) kao mala, ali nesumnjiva dragocenost, potrebno je ovo Jakšićevo odustvo samosvesti, njegova sposobnost za univerzalnu simpatiju, njegovo savršeno ignorisanje svake hijerarhije po vrednosti, njegova »dečja naivnost«, koju je, povodom pesme *Žabe,* bio istakao Antun Gustav Matoš, a koja ne može biti ništa drugo nego odustvo ove samosvesti, ta sposobnost za »asimiliranje« — kako bi Matoš rekao, — sa »najneznatnijim stvarima«.[32] Jakšić, koji ovako nema čula za hijerarhiju po vrednosti, koji je lišen usamljujuće samosvesti, lišen je usamljenosti u onom dubinskom smislu za koju fatalno zna građanski individualizam. On je oaza u okeanu samosvesnoga duha kao duha usamljenosti, jedna bezazlenost koja će biti u stanju da ponovi sposobnost deteta da se poistovećuje sa svim živim stvorovima sveta. Treba ga čuti kako je kreketao sa žabama, u pesmi *Žabe:*

Rano vetar s juga pirn'o,
Još je mirno
Sve:
Ispod leda
Žaba gleda:
— Kre?

Sunce sija, a sneg lopi,
led se topi
s reke,

[32] »...*Žabe* klasična je pjesma. Klasična je naivnošću, prostotom, sadržajem. Klasična je ritmom i uvjerite se, čitajući duže strofe natenane, polako i kao pjevajući, a najkraće iza male pauze, iznebuha i naglo. Pa ako još znate imitovati žablji glas, nećete mi se smijati, ako ustvrdim, da te pjesme ne mogaše ispjevati ni dijete, nego — žaba. Ako je to genije, kad kultura ne ubija svojstva, da se asimilirate sa svakom, pa bilo i najneuglednijom stvari ili pojavom, onda je g. Mileta Jakšić genijalan« (u prikazu Jakšićeve knjige pesama, *Život,* 1901, knj. III, br. 1; v. A. G. Matoš, *Djela,* knj. XV: *Kritike,* 1896—1904, izd. *Binoza,* Zagreb, 1935—1940).

opet kuša
kreketuša:
kre-kre?

Žedno sunce viče: vode!
Pa led razbi i led ode
Sa bare i reke;
A babura
Konu gura:
»E sad kre-ke-ke-ke«.

To je lako stihovanje, kao iz skoka u skok; to je poigravanje, između dve rime, rutinskim bezopasnim lomljenjem stiha (bezopasnim: osnovni ritmički obrazac produžiće se istom lakoćom i dalje); nešto što nema u sebi ni trunke veličine; nešto s onu stranu svake antologije, — jedna mala igra, čak mala dosetka, skica perom po komadiću papira slučajno nađenom u džepu, lako i neobavezno, koliko da se duh razgali, *posle leda*, i da se malo opusti. Ali u toj lakoći, u toj lakoj ozarenosti osmeha i sasvim blagog podsmeha, koji ništa neće da ismeje, i, uopšte, ništa da »znači« i da »kaže«, već je samo osmeh, proletnji nagoveštaj, topljenje leda u svetu i duhu, žaba koja iz tog leda progledava na sunce, i koja budi asocijaciju, sasvim prizemnu, ne na bića iz mitologije proleća, ni hrišćanske, ni grčko-rimske, već na *kónu* (komšinicu), žablje kreketavu, blebetavu olajkušu, što takođe izlazi na prvo proletnje sunce, — u toj lakoći je zaista skrivena veličina, tim značajnija što je u ovo i potonje doba srpske kulture izvanredno retka, pravo malo čudo između jednoga Vojislava Ilića i jednoga Rakića: *veličina dosegnutog trenutka*, koji je samodovoljan, čisto postojanje netranscendirano željom u budućnost, ni u kakvo *sutra* poezije i života, ali i nezaleđen, neopredmećen u pesmu totalnog identiteta kulta forme. To je osvojeni trenutak, kao sveispunjenost života koji dolazi sebi, svojoj punoći, tako što se izuzima iz svake transcendencije (a ne samo one neposredno religijske) u buduće, ili što se izuzima iz vremena, iz svesti o njemu koja gubi trenutak, njegovu punoću. Ima u tome uistinu nečega hedonističkog, — proletnje sveispunjenog, samodovoljnog, — u tom trenutku koji je aposlutan život jer je izvan vremena, jer ne deli život sa budućim trenutkom, ni sa trenutkom prošlosti, kad svest o vremenu zamire pred neiskazivom svešću o postojanju, kad se ništa ne pamti i nikuda ne stremi. Ako je to *bezazlenost*, onda je

to bezazlenost deteta, bezazlenost koja jedina ume da bude u datom trenutku, koja je jedina sposobna za apsolutnu sadašnjost kao za sveispunjenost u čistom postojanju. Taj osmerac, tako sasvim »starinski« (zmaj-jovinski, ali na liniji Branka Radičevića: »Rano vetar s juga pirn'o«), pa i bezazlenost rimovanja, takođe romantičarskog, ovim »pirn'o« — i to još s apostrofom romantičara; — i taj šesterac što se kombinuje s njim (da bi se dobio ritam igre, raznolikost u dužini, što se pojačava uvlačenjem stihova), — to je nešto literarno veoma staro, i čak prezrelo u toj starosti, ali, istovremeno, ipak se to obnavlja u ovoj službi lakoj vedrini: Mileta Jakšić nije došao do »dubine«, ali je našao »površinu«, i lakoću na njoj, pesmu-skicu, pesmu-kroki, spontanost lakog pokreta, tamo gde se najprirodnije kaže: *»kre«*, i gde to njegovo: *»E sad kre-ke-ke-ke«* jeste, *za njega*, najprirodniji mogući govor u stihu (zamišljamo ga: da je žurio prvoj svojoj »koni« da pročita ovu pesmicu, i da je malo »ujede« i razveseli, a za nagradu da dobije ne lovorov venac nego šoljicu kave, a možda čak i kašičicu »slatka« od ruža), a *objektivno*, to je bio mali revolucionarni udar u poeziji, posle vojislavizma i na samom pragu zrelog parnasizma, u stvari anti-vojislavizam omogućen vojislavističkim upućivanjem na *realizam*, ali savršeno suprotan realizmu otuđujuće, *jesenje* pustoši, već u službi proleća, proletnje lake opijenosti, koju su romantičari naslutili u nekim trenucima, ali čije slutnje je parnasizam uništio. Nema tu velikog pijanstva, nego lake omamljenosti: samo gutljaj vina proleća, samo jedna njegova dobra čašica, mali osmeh, tek nekoliko elemenata, u igri elementarno uprošćenoj ali dovoljnoj, kao u slikovnicama za decu, ali i kao na dečjim crtežima, da se led, žaba, sunce i *kona* povežu melodijskom linijom ovoga »kre-ke-ke-ke«, tog od Jakšića neželjnog, ali neospornog izazova pesnicima srpske poezije ondašnjeg vremena, u susretu vekova, tog opominjućeg kreketanja njegovog između dva talasa turobno-recitujuće versifikacije, između pseudo-heksametra Vojislava Ilića i aleksandrinca Dučića i Rakića, rođenog u žudnji za veličinom, za konačnom formom koja zakon svog metričkog poretka suprotstavlja metru vremena, u snu o večnosti, u strahu od propadanja.

Istina, i Mileta Jakšić će da doživi strah od vremena koje sve ništi, kao i toliki drugi pesnici pre i posle njega, i čak će, u tom doživljaju prolaznosti vremena, i u ojađenosti koja je, takođe, izvorna, da dođe i do svečano-deklamatorske intonacije parnasovskog aleksandrinca:

Al' je rušilačko vreme davno vrlo
Prešlo preko tebe kao bura plaha,
Ubilo ti spomen, sećanje satrlo
Te za prošlost nemaš ni jednog uzdaha

(Prvo cveće).[33] To je čak, kao što je već primećeno, čisti Rakić:[34] ne samo motivom, nego i ritmom, čiji osnovni model je dosledno rakićevski. Ali, ma koliko da se ovim stihovima doziva i, kao u magnovenom trenutku, *ostvaruje* ritam gorko-gorde »suzdržanosti«, onoga »gospodskog« rakićevskog susprezanja sopstvene osećajnosti, na koje je građanska kultura bila toliko ponosna, oglašavajući tu tehniku represivnosti za stoicizam, i ma koliko da ovaj Rakić u Jakšiću pre Rakića (kao i Dučić pre Dučića) nesumnjivo impresionira i potvrđuje Jakšića kao *neposrednog* preteču lirike dvadesetog veka, on nije pesnik koji bi produbio i sistematski sledio ovaj ritam, jer nije pokušavao da se suprotstavi ničemu: ne samo Nediću, koji je pred trenucima ovakve najave budućnosti srpske poezije protestovao u ime srpskoga jezika,[35] nego i tom vremenu koje je haralo i kroz njega. Pesma njegova nije *delo* koje, svojim savršenstvom, pokušava da odoli vremenu. On ne zna za pokret ka monumentalnosti, ne zna za kult forme koja bi, svojom savršenom organizacijom, odolevala korozivnom dejstvu vremena. On se vremenu ne suprotstavlja kao što se, uopšte, nigde ničemu ne suprotstavlja. Pisanje njegovo nije anti-vreme u vremenu, nije traženje forme kao poricanja vremena. Ono je prepuštanje postojanju, uvek ispod intenziteta volje i misli; nešto nedovršeno, i u toj nedovršenosti sasvim *traljavo,* prodire tu uvek i oduzima ovoj poeziji, punoj istorijskih predviđanja, dublju snagu, osuđujući ovog preteču Rakića i Dučića na sudbinu takozvanog »minornog« pesnika, ali dajući toj poeziji, za uzvrat, njenu jedinstvenu neusiljenost. Tu zamire viša tvoračka snaga a sa njome, ne jednom, i sama poezija, ali tu zamire i *duh izuzimanja* kome snaga takođe vodi, duh kome

[33] *Pesme,* 1899. (U *Pesme,* 1922. pod naslovom *Uspomene.)*

[34] Dragiša Vitošević, *Književno nasleđe XIX i zaokret na početku XX veka.*

[35] »Mi razumemo pesničku slobodu. Ali ona je prerogativa samo za pesnika po Božjoj milosti, nikako uzurpatora stihotvorca. Slobode, uostalom, kakve dopušta sebi M. Jakšić, nisu dopuštene ni pravim pesnicima, a još manje su one dopuštene prostim stihotvorcima kao što je on. I zato mi protiv tih sloboda protestujemo; protestujemo u ime srpskoga jezika, u ime ukusa, u ime poezije, u ime zdravoga razuma« (u navedenom članku *Pesme Milete Jakšića).*

može da bude uskraćena ova neposrednost u nenametljivoj, najčešće verbalno skrivenoj, ali čistoj radosti postojanja. I Dučić i Rakić su maksimalno ostvarili svoje sposobnosti, pregalački radeći za formu svoje pesme koja je, sa čvrsto i jasno postavljenim osnovnim svojim tehničkim principima, »radila« ponekad i za njih, isto toliko sposobna da pesmi doda, funkcionisanjem svoga sopstvenog mehanizma, ono što pesnik nije mogao da joj dâ, koliko je pesnika i sprečavala da ostvari ono što mu ona, nesmiljenošću ovog funkcionisanja (kao neka mašina), nije dozvoljavala. Ima nečega mašinski automatskog u poeziji Dučića i Rakića i njihovih sledbenika, zasnovanoj na automatizmu ovog osnovnog muzičkog obrasca. U lirici Milete Jakšića nema ovog automatizma koji istovremeno radi *i za* pesnika *i protiv* njega. U prvoj, i osnovnoj, svojoj knjizi, on je čitav fond obrazaca, od poznoromantičarskih, preko vojislavističkih i rakićevskih i dučićevskih, do slobodnog stiha. Njegova zbirka *Pesme* predstavlja u tom pogledu konfuziju, pobrkanost stilova i vekova, ali u toj pesničkoj svesci-svaštari, u kojoj se nadahnuće meša sa pasivnošću, i epigonstvo u lenjosti sa izvornošću neponovljivog pesnika, ima isto toliko i ove dragocene prirodnosti pokreta. Ako je on, na svome »sunčevom prigrevku«, bio u svojoj pasivnosti podložan mrtvim rečima jednoga već pre njega mrtvog, epigonskog pseudo-romantizma, *u istoj toj pasivnosti* on je bio otvoren i rečima koje, pre njega, niko nije izgovorio u srpskoj lirici. Ovaj seoski pop koji će pokušati da krekeće zajedno sa žabama, bio je sposoban, jedini, da napiše stih:

Da zapevam? Ne, — da zakrekećem,

(u pesmi *Metamorfoza),*[36] pomalo gorko ironičan prema sebi, ali nikad ne prelazeći prag mrzovolje u dosadi trajanja, kad ga je ona obuzimala, putem sukoba sa sobom, i spreman da sasvim romantičarski intoniranu pesmu iščekivanja voljene »drage«, kojoj je, u svojoj melanholičarskoj usamljenosti, okrenuo leđa još Vojislav Ilić, a koju su sahranili Rakić i Pandurović (prvi cinizmom, a drugi bukvalno: na groblju), završi stihovima:

Na okna lupež vetar mi uleće:
— Budalo, spavaj! — Ona doći neće

[36] *Pesme,* 1922.

(Očekivanje).[37] U ovakvim trenucima Mileta Jakšić uskrsava u sećanju sa »cvetkom« od uvoštanjene hartije u ruci, kao zakasneli romantičar, ali istovremeno i kao onaj koji, istina, ni izdaleka ne može da se shvati kao »futurista« (a još manje Marinetijevog tipa, kako se to prividelo Dučiću), ali koji će ovako sebi reći, usred stiha: *Budalo,* na način koji nije samo »skandalozan« za njega kao pesnika u mantiji, već koji je bio nemoguć i kasnije, za očajno-ironičnog Rakića, pesnika što je bio u stanju da nazove *ćiftama* sve oko sebe, ubeđen da mu ljubav *krate kaplari i ćate* (i to ne po udesu rime nego po udesu svog pseudo-aristokratskog individualizma), i koji je mogao da vidi sebe, negde na samom svom pesničkom kraju, kako prazan, kao *klada,* leži u mraku, ali koji u svojoj pseudo-aristokratskoj uzvišenosti što zvoni aleksandrincem, nikada nije mogao biti ova *budala.* Ta *spasonosna »budala«* u Jakšiću odupirala se postojanoj službi nekom vrhovnom, rukovodnom načelu forme, ne dozvoljavajući dublje i razuđenije osmišljavanje određenog poetskog sistema, pa čak često ismejavajući i svaki dublji duševni i duhovni napor (otuda tu, iza ove »budale«, čitave hrpe stranica pseudo-romantičarske lirike, više nečitljive, zauvek izgubljene, mrtve), ali omogućavajući, u naknadu, ovu lirsku spontanost koja počinje tek tamo gde pesnik može budalu da vidi ne samo u drugome nego i u samom sebi. Kreketanje žaba, kokodakanje kokošiju i zuka muva u glavi ovoga popa, pesnika i *budale,* nisu dozvoljavali svečano-deklamujući aleksandrinac, čiju rakićevsku intonaciju je Mileta Jakšić, inače, bio predosetio sa onom istom spontanošću (i začuđujućom tačnošću) s kojom je bio dozvao i osnovni ritam Jovana Dučića.

»Gospodstveni«, suzdržano-patetični aleksandrinac nije za kreketanje; za njega ne znaju žabe niti »dečja naivnost« koja se njihovom pesmom ushićava, *naivnost koja je pre svega neznanje sopstvenog Ja,* u prostoru i vremenu, odsustvo samosvesti i odsustvo ma kakvog nagona za sukob sa postojećim, ona koja će se, kao veliko neznanje, iskazati Jakšićevim stihom:

Ne znam ni za patnje, ni usud potajni.

Ovaj stih, sa motivom i intonacijom Rakić-Pandurović-Disovskim (dvanaesterac u čijem drugom delu je luk zamiranja: »ni usud potajni«, sa inverzivnim bacanjem prideva na kraj

[37] *Pesme,* 1899. (Prvi put: *Zora,* 1896, I, 1.)

rečenice, — ali rečju trosložnom, čiji sami luk je izrazito »dugosilazni« i produžava i produbljuje ritam spuštanja nadole, u umoru, ovo silaženje koje kao da traži reči, na kraju stiha, sa dugosilaznim nosećim akcentom, — kao kasnije kod Pandurovića, i kod Disa), jeste takođe *literarno-proročanski* stih, kojim se objavljuju, u svega pregršti reči, i motiv i intonacija buduće »dekadentne« srpske poezije, ali on se bukvalno *oteo* romantizmu: njemu prethode stihovi sasvim u duhu, leksici i ritmu romantizma jednoga Zmaja:

. . . Ko veselo dete
Koje anđ'o štiti a neznanje teši,
Ne znam ni za patnje, ni usud potajni

(Jutro).[38] To »dete« koje *anđeo* (ovde takođe s obaveznim apostrofom srpskih romantičara) »štiti«, u sasvim primitivnoj hrišćanskoj didaktici zašećerenoj sentimentalizmom ranoga građanstva, ali ipak prožetoj i izvesnom bezazlenošću, jeste čisti simobol i projekcija romantizma što se tu još otima vojislavizmu, ali koji će biti projektovan u stih zatvorenog poretka vojislavizma, i to u aleksandrinac buduće njegove, parnasističke (Dučić-Rakićeve) varijante. Ova strofa, — koja lako može da promakne oku iole rasejanijeg čitaoca, onako kako je najčešće »promicao« i sâm Mileta Jakšić, — jeste ipak jedan *istorijski* trenutak, i sav Mileta Jakšić kao da je sudbinski u njoj: ta strofa je susret Zmaja (njegove psihologije i simbolike) i budućih Rakića, Disa, Pandurovića, susret ponovo magnoven ali neporečan: jedinstven susret pokolenja, ali i vekova, susret didaktičko-klišetiranog »anđela«, i »veselog deteta« čika Jove-Zmaja, sa kultom spasonosnog neznanja i kroz ovaj kult, sa intonacijom, u poslednjem stihu, Rakić-Pandurović-Disa, susret u tom stihu koji, više no išta drugo, i neposrednije od bilo kakvog komentara, otkriva ono *zajedničko* u ovim pesnicima inače suštinski tako različitim, pesnicima koje vezuje u jedan jedinstveni krug upravo ovaj motiv žudnje za spasonosnim neznanjem, i koji će se i razlikovati (i ritmički, intonacijom), pre svega *različitom artikulacijom te žudnje ili različitim odnosom prema tom jedinstvenom motivu idealnog neznanja,* ostvarujući svoje ritmičke karakteristike pre svega različitim pomeranjem cezure u svom stihu, daleko složenijem no što je ovakav stih Milete Jakšića (gde spoju dva

[38] *Pesme,* 1899.

šesterca odgovara i sintaksička linija, bez ikakvog njenog otpora ovom spoju), a ne manje i različitim »sečenjem« rečenice na stihove, ali uvek u okviru osnovne intonacije ovog Jakšićevog trohejskog aleksandrinca kao dva šesterca, sa tendencijom »dugosilaznog« zamiranja. Susret je taj, u ovom stihu Milete Jakšića, i susret ritmova, preko kolebanja, ali i samih epohā oličenih u tim ritmovima, susret šesterca iz romantike (naslеđenog od folklornog lirskog melosa) sa dvanaestercem parnasizma (ali i simobolizma, — racionalnog Pandurovićevog i Dučićevog, i intuicionističkog Disovog), kao susret patrijarhalizma, iskazanog i oličenog u tom šestercu, i individualizma koji je ovaj dvanaesterac, ovo poricanje patrijarhalizma, njegove skrušenosti i bolno-čežnjive skromnosti, ali *iz njega samog,* i na njegovim osnovama, i mentalnim i ritmičko-muzičkim. Dvanaesterac Jakšićev ne zna za pokušaj složenijeg deljenja unutar stiha, za promenu mesta cezure, a pogotovo ne zna za ono zakoračenje iz stiha u stih, kao dvanaesterac Dučićev i Rakićev: onako kako sâm Mileta Jakšić ne zna, u svom životu u »sunčevoj porodici«, za sve one gordosti i za sva ona slamanja duše pesnika građanskog individualizma početkom veka, koji kad pokušava da deli dvanaesterac na novi način, da suprotstavlja njegovoj metričkoj (trohejskoj) liniji sintaksičku liniju, da prenosi rečenicu iz stiha u stih, u stvari pokušava da zametne njegovo poreklo u ovome patijarhalnom šestercu, kao što pokušava, u stavu novoga građanina, »zapadnjaka«, »Parizlije«, da zametne svoje seljačko poreklo.[39] Još u Jakšiću jeste ova njegova »porodica«,

[39] Stanislav Vinaver je ukazao, u svom ogledu *Jezične mogućnosti* (objavljenom u časopisu *Misao,* 1923; v. *Čardak ni na nebu ni na zemlji,* izd. *Francusko-srpska knjižara,* Beograd, 1938), na *psihološki* patrijarhalizam Rakićevog i Dučićevog stiha koji se, po njemu, ogleda u tome što je, kao i u desetercu, osnovni smisao na početku, izrečen pre cezure, tako da je sve posle cezure samo odjek na taj već rečeni smisao (i u dvanaestercu i u jedanaestercu). — Međutim, ako je reč o trohejskom dvanaestercu, on je prevashodno spoj dva šesterca: sva »sečenja« unutar tog stiha, i svi prenosi rečenice, iz stiha u stih, ne mogu da nadjačaju svest o tome, — sluh oseća ova dva šesterca, i cezuru među njima, koja traži svoje pravo uprkos svim sintaksičkim cezurama, tako da se ta cezura, ako se i potisne u sluhu na trenutke, uvek njemu vraća i nameće svesti: trohej, na kome je zasnovan dvanaesterac, ne dozvoljava ovde trajnije oslobođavanje od dva šesterca kao osnove dvanaesterca, a najviši versifikatorski napor Dučićev i Rakićev bio je upravo usmeren *pravcem ka oslobođavanju dvanaesterca od pamćenja svog sopstvenog porekla.* To je dato samom prirodom srpskog jezika, ali u tome je sačuvan i duh osnovne epohe njegovoga stvaranja — epohe plemensko-patrijarhalne civilizacije. Zbog toga su versifikatorska nastojanja

ovo osećanje zajednice, — još taj šesterac (ili osmerac), blaženo prost i uprošćavajući; njegov sluh ne otima se tom šestercu, onako kako su mu se otimali Rakić i Dučić, pokušavajući da mu zatru trag kao što su pokušavali da zatru trag svakoj patrijarhalnosti (trohejskoj), nego mu se on predaje bez zazora. Ima tu još bezazlene folklorne duševne romantike (ovog šesterca, i ovog »anđela« Zmajevog), ali ima već i pokreta ka dvanaestercu, u zamiranju te romantike šesterca, u tihom iščezavanju ovog »anđela«, putem ka dvanaestercu. To je susret, u kolebanju vekova, i stilova, *ali bez potresa.* To je Zmaj, ali to je i najava kulta forme, započetog sa Vojislavom Ilićem, kulta koji ovde, kod ovoga nedoslednog i površnog đaka Ilićevog, vodi dvanaestercu budućeg Dučića i Rakića, otkrivajući u njihovom dvanaestercu bitni njihov vojislavizam upravo kao ovaj kult forme.

Jakšić je, često, *kroz tehniku Vojislava Ilića produženi Zmaj;* on je na mahove aleksandrinac, ali koji nije zasnovan na potpunoj i brutalnoj negaciji svakog romantizma (a ne samo onog poznih epigona romantičara), nego je tražen u produžavanju bitnog duševnog romantizma, onog koji se, istina, odrekao kulta prošlosti, i koji neće težiti ni Noći za koju ne zna duh srpskog (prevashodno patrijarhalno-plemenskog) romantizma, ali koji je preživeo kao sposobnost simpatije, kao *čulo za zajednicu,* sve i kada je scena te zajednice savršeno realistička. Jakšić je šesterac, ali on je i ovaj najavljeni aleksandrinac u kome je šesterac imao da se izgubi onako kako se patrijarhalizam izgubio u individualizmu, ili kako se osećanje jedinstva sa svetom izgubilo u osećanju izgubljenosti u svetu. On je romantičarska intuicija, u najboljem njenom vidu, ali on je i najavljena težnja ka zatvaranju u sistem strofe čiji *savršeni poredak je savršenstvo racionalizacije ili nesavršenstvo pokreta* i saživljavanja koje raste srazmerno opadanju ove sposobnosti za pokret, jer je samom svojom suštinom anti-kretanje. Ako je Mileta Jakšić, fakturom stiha i strofe, najavljivao parnasovce Rakića i Dučića, činio je to sledeći Vojislava Ilića, ali uvek nedosledno: uvek u ovakvim ukrštanjima, dubinskim (i dubinski nehotičnim), Vojislava Ilića i Zmaja: ono što je u duhu romantičarske slutnje, intuicionizma, najznačajnije (i daleko najređe) romantike, odupi-

parnasovaca i pseudo-simbolista da potisnu ovu cezuru između dva šesterca *psihološki* nesumnjivo izraz njihovog nastojanja da potisnu i osnovni duh koji je u šestercu sačuvan, a koji ih je držao u svojoj vlasti ništa manje od naloga deseteračkog racionalizma o kome govori Vinaver.

ralo se u njemu nadmoćnom duhu poretka strofe Vojislava Ilića. Aleksandrinac Jakšićev je, *psihološki*, hibrid individualističkog kulta forme i patrijarhalno-predindividualističkog Zmaja bezazlenosti i »anđela« što štiti »veselo dete« (ili »dete« šesterca i osmerca). Taj »anđeo« čuvao ga je predavanja kultu forme očajničko-bezizlaznog individualizma Vojislava Ilića i vojislavizma, dajući i njegovom dvanaestercu izvesnu lakoću koja će, kasnije, biti retka kod Dučića, i koja će potpuno iščeznuti kod Rakića, onu koja je od duha *bezazlenosti jedine sposobne za prisnost,* od prisustva ličnog koje još ne zazire ni od sveta ni od sebe u svetu i koje je još sposobno za neposredni govor (onaj što će za pesnike parnasizma biti vrhunski greh, onako kako je ideal neposrednosti greh za svaki individualizam).

Treba samo uporediti njega sa Dučićem, u istom doživljaju, — tamo gde ga je Dučić neosporno sledio, — pa da se to u potpunosti uvidi: iz njegovih stihova (u pesmi *Povratak):*[40]

Minuh pokraj groblja s belim humovima,
Osvrnuh se — groblje ćuti, za mnom gleda,

vode poreklo Dučićevi stihovi (u pesmi *U sumraku):*

Među grobljem i selom još krivuda staza
Sva bela i gola, kratka, večno budna.[41]

[40] *Pesme,* 1899. (Prvi put: *Stražilovo,* 1894, VII, 1.)

[41] Ovo je verzija iz Dučićeve knjige *Pesme,* Beograd, 1908. U prvoj verziji *(Zora,* 1900, V, 6), ovi stihovi su glasili: ». . . Među njima staza kroz večerje kasno / Krivuda od jednog do drugog dola«, a u drugoj verziji *(Pesme,* Mostar, 1901): ». . . Među granjem i selom još krivuda staza / Bijela i gola, kratka, vječno budna«. Očito, slabost doživljaja protivurečno-dramskog jedinstva bića i ne-bića (sela i groblja) omogućava ova zastranjivanja u apstrakciju »među njima«, ili u slike ekscentrične u odnosu na samu bitnost, i zato sasvim neizrazite: u ono »krivudanje« staze »od jednog do drugog (!) dola«, kao i u ono »među granjem (!) i selom«. Stvarno otvaranje ovom protivurečju ne dozvoljava ovakva zastranjivanja: *jedino čulo za protivurečnost jeste čulo za bitnost.* — Inače, na uticaj koji je Jakšić izvršio na Dučića ukazao je Boško Petrović *(Lektira, Letopis Matice srpske,* 1963, CCCXCI, 1), ističući, između ostalog, da se *Povratak* »pokazuje, pobliže zagledan, kao skoro siguran predtekst Dučićeve pesme *U sumraku*«. O tom uticaju govori i Dragiša Vitošević, u članku *Vitorog se mesec zapleo u granju . . . (Letopis Matice srpske,* 1963, CCCXCII, 3), i u navođenom tekstu *Književno nasleđe XIX i zaokret na početku XX veka,* u kome upoređuje gore navedene stihove Jakšića i Dučića, napominjući i nekoliko »manjih ili većih primera« u istom pravcu: »Dučić će posle Jakšića takođe u liriku uvesti — žabe. On će kasnije rado upotrebljavati i onu Jakšićevu oprečnost iz pesme *Jednog proletnjeg dana* o

Jakšićev doživljaj iskazan je neposredno, i sasvim lično: uporište tog ličnog je u onome svakodnevnom, — gotovo prostodušnom: »osvrnuh se«. To neposredno prisustvo onemogućava ga da dođe do uopštavajuće simbolike, do slike koja bi imala unutrašnji refleksivni smisao kome je težio Dučić, i do koga je, u najboljim svojim časovima, dolazio ovaj kasniji pesnik »međe« na kojoj se sreću život i smrt, pesnik koga je opsedala ta veza između života i smrti (veza neuhvatljiva, nevidljiva, neizreciva), i koja će se ovde, simbolički, svesti na njegovu stazu koja, »bijela i gola, kratka, večno budna«, krivuda između sela i groblja. Metafizički uopštavajuća simbolika ove staze, između sela i groblja, kao između života i smrti, njene »beline«, njene ćudljive krivudavosti, iskazuje se kroz ono »večno budna«, na kraju stiha, što naknadno (i kao retrogradnim pokretom) osvetljava svetlošću misterije podatke koji su, inače, sami po sebi lišeni svake misterioznosti: »bijela i gola, kratka«, tako da se senzacija misterioznog uspostavlja *posle stiha, i uvek naknadno,* u odjeku duha na stih. Ovo je postignuto pre svega odricanjem od ličnoga, njegovim sklanjanjem u senku ili njegovim *apstrahovanjem ka pojmu.* To refleksivno (pseudo-metafizičko) će se iskazati, već u prvoj Dučićevoj knjizi *Pjesme,* slikom kao sredstvom objektivacije (apstrahovanja) ličnog: slika kod Dučića u ovo doba postaje (i ostaće to do poslednjih njegovih pesama) posredni izraz misli upravo posredstvom ovoga apstrahovanja ličnog, ovog brisanja (uklanjanja) pesnika iz prostora neposrednog iskustva, ovoga njegovog povlačenja u senku. Vojislavizam će, tako, kroz Dučića da se iskaže kao zasnova ove poezije *slike misli,* i da nađe u toj poeziji svoj duhovno viši stadij, ili svoju naglašeniju refleksivnu varijantu, ali upravo tako što ju je omogućavao ovom objektivacijom ličnog, ovom slikom kao sredstvom apstrahovanja ličnog.

ravnodušnosti i čak veselosti prisutnih na jednoj sahrani (isto se sreće i u prvoj varijanti — iz 1902 — Rakićeve pesme *Soneti, II:* ‚Celivasmo ga u lice i čelo'). Zanimljivo je da u Jakšića srećemo izvestan nov način poređenja, gde se — protivno dotadanjim pesničkim, bar našim, običajima — nešto materijalno poredi sa nematerijalnim. Tako u pesmi *Tišina* zelenilo jele iz snega upoređuje se sa pogledom dragog bića iz dalekog, prošlog vremena. U drugoj pesmi *Pred podne,* Jakšić govori o vetru: ‚I umiri se, kad nađe / Zahlađe, — / Ko lenja misao što slatko zadrema / Kad posla nema'. Dučić će kasnije imati poviše poređenja ove vrste (na primer, ribarsko seoce ‚jedva se nazire, ko kroz uspomenu') a sa njim i mnogi drugi naši pesnici. Spisak sličnosti između dva pesnika ovim nije završen. Tako, u *Nocturni flores,* ‚samoćno sniva crkvica stara', a u Dučićevoj pomenutoj pesmi *U sumraku* ‚pobožno kapela stoji stara'. Jakšić ima šapat zvezda *(Zvezde),* a Dučić više puta njihovo šuštanje *(Akord* i druge)«.

Mileta Jakšić naslućivao je i ove mogućnosti vojislavizma, ali ga je neugroženo prisustvo ličnog, onaj moment neprevaziđenog romantizma (ili neprevaziđene patrijarhalnosti) ipak sprečavao da ova naslućivanja provede u delo, da ih u potpunosti sledi: nesposoban da se objektivira, i da se, linijom te objektivacije kao ličnog apstrahovanja, uzdigne do apstrakcije, do pojma koji bi se kazivao slikom, — tako da slika ne bude samo delo objektivacije, kao kod Vojislava Ilića, već i više: zahvaljujući ovoj objektivaciji i delo apstrahovanja i uvođenja u apstrakciju, »jezik« pojma, jezik refleksije koja se suzdržava od neposrednog izraza takođe, — on ostaje izvan poezije refleksije koja se posredno izražava slikom. Njegova slika je zbog toga izrazito manjeg unutrašnjeg refleksivnog naboja od Dučićeve, ali je *prisnost* stiha kojim se ostvaruje veća. Tu nema sugestije one unutrašnje snage, koja je kod Dučića upravo delo njegove misaone slike, — one slike kojom se kazuje misao, ali čiji jezik je prirodno suprotan jeziku misli (onako kako je vančovečanska priroda suprotna čovečanskom jeziku), dajući mu se samo delimično, i čineći misao zbog toga, u najboljim Dučićevim trenucima, do kraja neiskazanom, potisnutom (i izazivajući senzaciju dubine upravo ovom potisnutošću), — ali ima ovoga »anđela« prisno-ličnog, koji će voditi onome neposredno-ličnom »minuh«, »osvrnuh se«, što ide sve do animizma: »groblje ćuti, za mnom gleda« (do animizma koji iščezava u vojislavizmu, onako kako iščezava mogućnost ma kakvog aktivnog odnosa subjekt—objekt, Ja—svet): to je doživljaj »veselog deteta« što prolazi pored groblja, u sumraku, i što doživljava zlu slutnju, ali tu slutnju ne uzdiže do pojma, niti pokušava to da učini, već žuri da se vrati kući, svom *krugu* poznatih stvari koji, u stvari, nije bio ni napušten. Mileta Jakšić neće doći do ovog uzdizanja ka pojmu, do ovog apstrahovanja, ali će ga omogućiti, sopstvenim doživljajem, za druge. On će ostati pod krilima svog anđela zaštitnika, jedna bezazlenost koja ne zna za misao nego za slutnju, jedna dečja naivnost koja je nespojiva s refleksijom, i sa dubinskim dimenzijama simbola kojih bez unutrašnjeg rada te refleksije nema, ali koja je sposobna zbog toga za onu neposrednost opštenja za kakvu duh refleksije (duh apstrahovanja ličnog, duh racionalizacije), i kod Dučića i, pogotovo, kod Milana Rakića ili Sime Pandurovića, nikada neće saznati, tako da je parabola što ide od Vojislava Ilića ka Dučiću i Rakiću, — kao parabola od vojislavizma ka parnasizmu, — *parabola agonije dečje naivnosti* za koju je, u najboljim trenucima, znao romantizam jednoga

Zmaja, sve do njene potpune smrti. *Vojislavizam je umiranje detinjstva,* i njegove bezazlenosti; parnasizam, objektivno izveden iz njega, — a po obrascima francuskog parnasizma, — jeste smrt detinjstva. Mileta Jakšić, između vojislavizma i parnasizma, onaj u čijem duhu se oni sreću, i nalaze svoje osnovne obrasce, jeste pauza u toj agoniji, magnoveni trenutak vedrine, kratkotrajna nada u mogućnost da detinjstvo, ipak, preživi, da ne bude u potpunosti racionalizovano, da ne bude živo zaziđano u statičnu i (osnovnim njenim duhom) suštinski monumentalnu formu parnasizma kao u grobnicu naivnosti.

Zbog toga je *slobodan stih neumitnost a ne incident u poeziji ovoga pesnika.* On nije delo njegove pobune protiv vezanog stiha (kojim je, inače, napisao neke od najznačajnijih svojih pesama, pre svega ciklus *Nocturni flores),* nego je delo odsustva individualističkog duha identiteta, kao duha kulta forme, ali i kao duha sukoba sa svetom, i sa vremenom, koji i apsolutni identitet i kult forme nalazi u tom sukobu, tražeći od njih način izuzimanja iz sveta i vremena. Slobodan stih Milete Jakšića je njegov sudbinski, egzistencijalno-neumitan stih kojim se iskazuje podjednako i njegova poetska pozvanost i njegova nesmelost ne samo da se suprotstavi postojećem svetu i njegovom jeziku, nego i njegova potreba da ne izađe iz kruga tog sveta i njegovog jezika: u tu *objektivnu smelost* je ugrađena, — kao i u sva druga njegova prekoračenja literarnih normi trenutka, — ljudska *subjektivna nesmelost* Jakšićeva, njegova neželja i nesposobnost da se odvoji od svakodnevnog iskustva i njegove idiomatske fraze, njenog ritma i njenog rečnika, pravcem ka nekome bitno svom govoru kao posebnom »pesničkom« govoru. U ritmu slobodnog stiha on je našao mogućnost maksimalnog izmirenja (shodno sopstvenim sposobnostima i mogućnostima trenutka) pesničkog govora i govora svakodnevnog, približavajući ih međusobno ne samo leksički nego i ritmički, tako da *leksika svakodnevnosti dobija i svoj ritmički (rečenički) kontekst.* Ako je i pre njega bilo pokušaja u ovom pravcu razbijanja kruga pesničkog govora kao posebnog, a pre svega ako je Vojislav Ilić, svojom »realističnošću« u službi deskripcije objektivnog, unosio leksiku od koje je poezija do njega zazirala kao od »nepesničke«, to su uvek *samo reči lišene ritmičke svoje strukture: jedan leksički ali ne i sintaksički realizam.* Tu realistička reč nema svoj realistički ritam (kao ritam svakodnevnog govora opštenja): ili će to biti, kod Vojislava Ilića, pseudo-heksametar, ili kod Rakića aleksandrinac i jedanaesterac.

Slobodan stih Milete Jakšića je prirodan stih ovog prožimanja govora poezije svakodnevnim govorom, ili prožimanja posebnosti opštošću, nekonvencionalnog konvencionalnošću, i uvek (a kroz sve to) *egzistencije trajanjem* ili onoga što je »veliko« onim što je krajnje »neznatno«. Unutrašnji ritam slobodnog stiha Milete Jakšića daleko je od toga da fascinira, posle vremena proteklog od kada je on, krajem prošlog veka, objavljen, ali on ne prestaje, ni danas, da zrači svojom neumitnošću: *nužnost ovog stiha ide iz nužnosti Jakšićevog kontrapunktiranja trajanja i egzistencije,* veličine, — na koju poziva egzistencija, i neznatnosti kojoj upućuje trajanje, ili žudnja da se umanjivanjem u krug svakodnevno-rutinskog, anonimnog, jednostavno preživi, — iz kontrapunktiranja nekonvencionalnog, koje zahteva egzistencija u buđenju, i konvencionalnog na koje upućuje trajanje, — tog kontrapunktiranja koje ne teži čvrsto postavljenom obliku, uspostavljanju identiteta, beskrajno daleko od kulta forme, od ma kakve ambicije ka savršenstvu, već koja teži usaglašavanju, linijom otkrića univerzalne simpatije, linijom koja traži slobodan stih onako kako traži slobodu od svakog strogog identiteta u strogom obliku pesme, ili kako slutnju pretpostavlja ma kakvoj kristalizaciji u misao, ali i ma kakvom dubljem i intenzivnijem osećanju, ma kakvom dubljem ispoljavanju unutrašnjih sadržaja i, uopšte, ma kakvoj veličini.

Sloboda ovog stiha je sloboda od svemoćnog identifikovanja, od zatvaranja u oblik, od punog iskazivanja, od suočavanja sa stvarima, *sloboda slutnje.* Ovaj sabrat kokošiju i muva nije mogao da ne nasluti nadljudsko i vančovečansko u prirodi i u kosmosu, — nije mogao da ostane neprestano »trapovesan«, — ali je to nadljudsko zadržavao u slutnji, i kao u velikoj daljini, tako da će se ta »veličina« prirode iskazati kroz njega samo kao neka pretnja, i uvek posredstvom onoga što joj je krajnje protivurečno; ono što je veliko, i patetično, uvek je kontrapunktirano sa ovim najneznatnijim, i jedva vidljivim: potmula grmljavina u daljini, u užarenom letnjem podnevu, doći će do kontrapunkta sa udarom leptirovih krila:

Nezaštićena od samrtna žara
Belasaju se okolna sela
S krilatim vetrenjačama.

Tišina.

Tromo proleće jedan leptir
Kraj moga uha, —
Čujem mu udare krila.

Potmulo grmi u daljini

(u pesmi *Moj zavičaj*).[42] Sinovac Đure Jakšića, pesnika koji je romantičarskom prometejstvu dao specifičnu dimenziju hajdučko-odmetničkim, destruktivnim kultom inata prema kmetu i prema bogu, i koji je, u toj žudnji za velikim inatom, između dva pandurska šamara, hteo grmljavinu da kaže neposredno, samom grmljavinom svojih jambova, Mileta Jakšić je umeo ovog leptira što mu proleće pored uha da čuje u času grmljavine koja se sprema, kao nekakvu buduću grmljavinu, onu koja će ga odneti, ali koja će se tek zbiti (leptir je još tu), koja se sa strahom sluti, ali *koja još nije.* On nije izlazio na megdan veličini; ničega od jamba u egzistencijalnom njegovom stavu. Ničega od žudnje da se munja ščepa *golom šakom,* da se parniči sa bogom i sudbinom kao sa seoskim kmetom, već uvek ista Jakšićeva strepnja od svakog sukoba, njegova pasivnost i uklanjanje sa puta svemu nadmoćnom u svetu i u sopstvenom duhu, ali (u tom povlačenju, u tom neprestanom umanjivanju) i *smisao za vanredno tanano kontrapunktiranje* onoga što je blisko i onoga što je daleko. On je, u svom zazoru od velikog, tonuo u monotoniju trajanja, u pričajuće stihove koji kao da su, samim pričanjem, izbegavanje svake veličine koja vreba iz pokušaja koncentracije (vezivanja u čvor svih rasturenih linija monotonije, otimanje od monotonijske nizije), ili je, — kada mu se ta koncentracija ipak nametala (dozvana možda nekom ovakvom grmljavinom iz daljine), — u kontrapunktu tražio spas, kontrapunktirajući malo i veliko, efemerno i večito, nalog za koncentracijom i nalog za zaboravom, misao i slutnju, ali uvek lakim dodirima koje zahteva ova njegova zazorljivost, ne produbljujući i ne usložavajući kontrapunkt ni pravcem ka patetici misli, ni pravcem ka patetici osećanja, pristajući samo na igru osnovnih, krajnje simbolički uprošćenih elemenata, što otvara beline pesme-skice, one što govore više od samih reči (sa kojima se, te beline, takođe kontrapunktiraju), i u kojoj (kao u pesmi *Moj zavičaj)* i jedna jedina reč (»Tišina«) može da postane stih, čak »strofa«, i to tako što sama reč »tišina« zrači tišinom jer je uokvirena belinama

[42] *Pesme,* 1922. *(Brankovo Kolo,* 1907, XIII, 20.)

pauze pre i posle nje. Taj *lirski poentilizam* njegovog slobodnog stiha (u časovima kada se taj stih oslobađa monotonije nizijsko-pričajućeg trajanja), — i koji je u toj meri izvan istorijskih tokova osnovne srpske poezije Jakšićevog trenutka, sve odlučnije i sve šire posvećene vojislavističko-parnasističkom »islikavanju«, na putu ka delu koje je nemirenje sa ovakvom skicom duše i duha, kao sa neizraženošću (tako da je, takođe, i jedno previđanje istorije), — neposredno duguje sebe ovoj nesmelosti koja je Jakšića i uputila kontrapunktiranju velikog i malog, leptirovih krila i grmljavine. Upravo ova *zebnja za preživljujuću neznatnost,* u kojoj je uporište trajanja, za život sveden na najneznatnije oblike postojanja, čuje istovremeno ovaj kontrapunkt leptirovih krila i ovu grmljavinu neba; strah od veličine, od izazova izazovno-opasne egzistencije, u ovoj zloj slutnji, jeste sila koja Miletu Jakšića baca u kontrapunkt: kao da linijom kontrapunkta on čuje, iz udara leptirovih krila, grmljavinu u daljini, *ali kao da tim kontrapunktom pokušava da sačuva i taj udar krila,* makar samo još jedan jedini trenutak, to krajnje trepetno, i krhko, to jedva čujno, i najneznatnije, taj život koji od sebe jedva daje glasa.

Mileta Jakšić je ta usplahirenost, sasvim tiha, *ugrožena neznatnost,* ta slabost i plašljivost koja kroz zlu strepnju, u časovima buđenja iz trajanja, otkriva preteću veličinu. On je sve ono »blisko« što je neznatno, majušno kao mrva, i čija moć je za njega opčinjavajuća utoliko više ukoliko je strepnja za tu neznatnost, za taj nezaštićeni, i sasvim slabašni život slabašnog intenziteta (uvek na sunčevom prigrevku, ne na Suncu koje je »samrtni žar«), veća i dublja, i što nastojeći da opstane, otkriva sebi protivnu daljinu, nebo i kosmos koji su njegovo čisto poricanje. Tu se nikad potpunije ne otvara ni oko ni uho, niti se ide ka koncentraciji duhovnog napora; sve se samo naslućuje između egzistencije i trajanja, i pre nego što se ponovo ne potone u monotoniju trajanja (od koje je ostala cela jedna hrpa stihova bez snage i bez značaja), i sve se samo *dodiruje* u tom naznačivanju, sve je dodir, i *sugestija stvari a ne sama stvar,* ne opredmećenje, tamo gde podela između senzacija i sfera duševnog i duhovnog ne može da se uspostavi odlučno, najmanje s jasnom granicom. Leptir je *blizu daleke* grmljavine, u udaru leptirovih krila sluti se ta grmljavina koja još nije ali je slutnjom ipak tu, kao ono buduće u sadašnjem, ili kao daleko u najbližem. Blisko i daleko, neznatno i veliko, stvor i sudbina, jedan slučaj života i njegova opšta volja (zakon) prepoznaju se jedan u

drugom, a čula, u ovim tananim, unutrašnjim kontrapunktiranjima zebnje, takođe se međusobno prožimaju. Realistička (objektivirajuća) »konkretna pojedinost« u ovom unutrašnjem kontrapunktiranju gubi svoj konačni identitet, otkrivajući »drugost« u svakoj senzaciji i pojavi, i pretvara se tako u pojedinost simbolizma, koja nije autohtona jer nije zatvorena u apsolutni identitet i ne znači ništa bitno sama sobom već znači samo u kontrapunktu sa drugim, u kontekstu tog kontrapunkta koji je čisto poricanje doslednog identiteta i koji iz oblasti neposrednog značenja izvodi u oblast sugestije. Čula se tu prepoznaju jedna u drugima. To je veliki i istorijski značajan trenutak ovog »malog«, »skromnog« pesnika čija veličina se zasniva upravo na ovoj »skromnosti«, *trenutak najave simbolizma* ovim otkrićem unutarnje povezanosti međusobno suprotnih senzacija i prostora, ovo otkriće međudejstva i unutrašnjeg saobraćanja stvari sveta i duha, otkriće *integralnosti* doživljaja.

Ako je još Vojislav Ilić naslutio simboličnost stvari, u predsmrtnim svojim danima, naslutio je tu simboličnost ne samo u svojoj sopstvenoj agoniji, već i u agoniji građanskog monadološkog individualizma apsolutnog identiteta (pre nego što će ovaj i da se razvije u vojislavizam i parnasizam): i za V. Ilića, *simbolizam je otkriće neidentiteta,* otkriće »drugog« u svakoj stvari i svakoj senzaciji, nezadrživo poricanje racionalizma jednoznačnog identiteta, koje duh njegov baca u strah i objavljuje mu se kao najava njegove sopstvene agonije.[43] Mileta Jakšić

[43] Vojislav Ilić, u poslednjim svojim danima (kao emigrant u Turn-Severinu), doživeo je otkriće simboličnosti sveta u strahu od njegove nepoznatosti ili neidentičnosti: jedna simbolična stvar je uvek i neka druga stvar, ona koja »drugo znači«; sve je prožeto zagonetkom i tajnom. Simbolički svet nije svet izvesnosti, za kakav je, inače, u čitavom svom delu znao Vojislav Ilić, a sa njime i kasniji parnasizam, već svet bez identiteta, a duh u tom svetu obuzimaju sumnje i očajanje što je »misao« osuđena da večito tumači stvari, odnosno da beskonačno otima identitet od beskonačno-neidentičnog. Posvećivanje simbolizmu je, zbog toga, posvećivanje sumnji kao agoniji »vere« (o kojoj govori i Ilić, a koja nije ništa drugo nego vera u identitet), ali i posvećivanje beskonačnosti koju oslobađa ovo rastvaranje sveta jednoznačnog identiteta. Pesma *Kleon i njegov učenik,* iz 1892 (na koju je ukazao dr Nikola Mirković, u članku *Predsmrtne slutnje Vojislava Ilića; Novi vidici,* 1928, god. I, br. 2), i koja je inače bez značajnijih poetskih vrednosti, sadrži osnovnu duhovnu situaciju, pa i mentalnu tehniku budućeg simbolizma, u prvome redu onu koja će se iskazati kroz Dučića, i to kao osnovna njegova tehnika. Kauzalni odnos između simboličnosti stvari i sumnje (umiranja »vere«), nemogućnost refleksije da obuhvati stvar, i senzacija tajanstveno-beskonačnog koje se rađa u toj nemogućnosti, — to što je osnova

otkrio je simbolizam takođe u strahu, u slutnji sluha u vidu (i vida u sluhu) kao one *drugosti* koja poriče identitet zdravo-razumskog racionalizma:

Ova tišina dolazi od magle.
. . .
Ona sve boje briše, zvuke guta . . .
Bez pokreta se pred njom grane sagle;
Sve ćuti, stoji, kada ona luta . . .

Ova tišina dolazi od magle.

Dučićevog paradoksalizma, — taj odnos određen je ovde maksimalno precizno. Ilićev Kleon objavljuje, uvodnim stihom pesme: »Sve je samo simbol što ti vidi oko«, da bi njegov učenik iskazao svoj strah pred otkrovenjem simboličnosti sveta: »Kakva mračna mis'o: spavati u noći / I znati da neko pored odra stoji / Koga ne poznajem. I duh u samoći, / Ko plašljivo lane da se večno boji, / Da sluti i čeka. . . Samo jednu mis'o, / Samo slutnju svoju nalaziti svuda, / zato da bi onde gde si verom diso / Pod teretom sumnje prolazio tuda! / Kakva strašna mis'o: sve što vidim, čujem / smatrati za simbol koji drugo znači; / Nagoniti razum da večno tumači / Te da kratki život zagonetkom trujem«. Čitav Dučić sadržan je *programski* u ovim stihovima; razlika između njega i Ilića je, međutim, u tome što je on *hteo* simbolizam, i što je zato hteo ovu sumnju što otkriva simbol koji drugo znači, i prepuštao se, tehnikom sistematski negovanog paradoksa, ovim »tumačenjim« koja su uzaludna, i koja otkrivaju beskonačnu zagonetnost stvari i, iz nje, samu beskonačnost sveta. Usiljenost, do koje je Dučić dolazio, tu je neumitna: ona je zajemčena ovim *htenjem* sumnje, koja nije stvar naše volje nego našeg moranja, ovim paradoksalnim (i sasvim »literatorskim«) *htenjem očajanja:* on je hteo simbolizam i zato je, na putu ka njemu, hteo ovu sumnju koja se ne može hteti, jer nije stvar volje nego stvar udesa, ali bez koje je za njega simbolizam bio nemoguć. Sa Ilićem je drugačije. Književni istoričar ukazuje, s razlogom, na uticaj koji je poljski pesnik Vaclav Rolič-Lider izvršio na Ilića, kome je poslao svoju zbirku pesama (Miroslav Topić, *Vaclav Rolič-Lider — prvi glasnik poljskog modernizma i odjeci njegove poezije kod nas; Anali filološkog fakulteta,* Beograd, 1968, 8), ali Ilićevo otkriće simbolizma u samoj svojoj osnovi nije stvar knjiška: ono je neumitnost Ilićevog jednoznačnog racionalizma, zasnovanog na veri u apsolutni identitet (apsolutnu objektivnost) stvari, unutrašnja negacija tog racionalizma i sveg onog optičkog »realizma« objektivacije koji je nespojiv makar i sa najmanjom sumnjom u identitet stvari, ali koji doziva svoju negaciju onako kako nju doziva svaki stav apsolutnog identiteta. *Otkriće simbolizma je, i ovde, otkriće neidentiteta,* raspadanje (ili agonija) konačnog identiteta (apsolutne i samodate objektivnosti), u strahu od nepoznatosti, zbog čega osposobljavanje za simbolizam znači, i u istoriji srpske kulture, osposobljavanje za višeznačnost, za suočavanje sa onim što je neidentično, za napor razuma »da večno tumači«, napor od koga je jednoznačni racionalizam konačno-identičnog »oslobođavao«, dajući mu tako naknadu za očajanja duha zatvorenog u bezizglednu konačnost apsolutno-identičnog i isključenog iz apsolutno objektivnog sveta kao sveta nad-volje ili besprigovornog determinizma. Milorad Pavić, u svojoj monografiji o Vojislavu Iliću *(Vojislav Ilić, njegovo vreme i delo,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1972), ukazao je na radove dr Nikole Mirkovića i Miroslava Topića, ističući da je Ilić »simbolizam naslutio i pripremio mu teren u srpskom pesništvu«, time što je »uveo u poeziju novu leksiku, rekvizit ‚cveća zla' i bodlerovskog ‚spleen-a'«, što je »postavio problem simbola u životu i poeziji«, što je »likovne parnasističke elemente u poslednjoj fazi stvaralaštva prevazišao vrlo intenzivnim muzičkim preokupacijama« i, najzad, što je »doživeo (. . .) naglo vraćanje subjektivnosti: (. . .) pesnički pejzaž više nije rezultat nezainteresovanog posmatranja, realistička ili naturalistička kopija objekta, nego je subjektiviziran, intenzivno uslovljen ličnošću pesnikovom«; ali, ipak, na »putu ka simbolizmu, Ilić je najmanje učinio na planu forme. Ilić nema polimorfnih stihova, on nije dopro do slobodnog stiha i njegova nova orijentacija naslućuje simbolizam isključivo sadržinski«. Njegov stih nije polimorfan zato što je njegov duh otporan polimorfnosti; on ima ideju o njoj, ali se tom idejom još drži izvan nje: i ta ideja o neidentičnosti stvari (koje uvek »nešto drugo znače«) jeste, takođe, jedan »identitet«. Zbog toga taj »sadržinski« (zapravo: idejni) simbolizam Ilićev i nije simbolizam, jer »sadržina« simbolizma jeste u samoj njegovoj »formi« koja nije izraz jedne stvari, pošto sama ta stvar ne postoji, već pokušaj uspostavljanja stvari samim izrazom: kao što je suštinski problem simbolizma problem identiteta stvari, tako je i suštinski njegov sadržaj sâm izraz koji nije izraz postojećih stvari već ovaj pokušaj njihovog uspostavljanja. *Simbolizam postoji tek tamo gde ne postoji stvar.* On je sâm ta stvar, kao što je njegova forma osnovna njegova sadržina: i u srpskoj kulturi simbolizam će se ostvariti tek tamo gde je autentično raspadanje stvari, jednoznačnost identiteta, objava polimorfno-neidentičnog (u poeziji V. Petkovića-Disa).

(Ova tišina).[44] Isidora Sekulić nazvala je to »rafinovanom metamorfozom magle u tišinu«;[45] književno-istorijski, međutim, to je pokret od parnasizma ka simbolizmu. To otkriće tišine koja »dolazi« od magle iskazano je, preko ovoga uzročno-posledičnog (i sasvim nespretnog) »dolazi«, u obliku strogo racionalnom (pa i »parnasističkom«), ali to je *racionalna tvrdnja za jednu vanracionalnu stvar:* za vizuelnu senzaciju kao uzrok auditivne senzacije ili (samim tim) za otkriće auditivnog u vizuelnom, čula sluha u čulu oka, za *otkriće nedeljive integralnosti čulnog sveta,* na kome će se simbolizam izgraditi, prevazilazeći veštačku razdeljenost čulnih sfera, onu za koju zna samo dosledna racionalnost. Mileta Jakšić je, na kraju prošlog veka, prevazilazio parnasistički vojislavizam *iz njega samog,* otkrivajući simbolizam kao poetsku neumitnost parnasizma ili kao neumitnost njegove unutrašnje negacije (pre nego što je i otpočela epoha srpskog parnasizma), ali zaustavljajući se na samoj njegovoj granici: pred metaforom koja bi se iz stiha »Ova tišina dolazi od

[44] *Pesme,* 1922.

[45] *Ka liku Milete Jakšića*

magle« morala izvesti, daljim prevazilaženjem racionalnosti sadržane u ovom »dolazi«, putem ka simbolističkoj metafori *tišina magle* (ili, još bliže samoj senzaciji ovde najavljenoj: *magla tišine)*. On je prepustio traženje te metafore Dučiću, a njeno nalaženje Disu.

Milosav Jelić

Sve manje je onih koji se sećaju Milosava Jelića, pa i to samo kao pesnika *Srbijanskog venca,*[1] i mutno: najčešće kao dvojnika (ili, čak, senke?) pesnika *Kosovskih božura* D. J. Filipovića. I on je, kao Filipović, za vreme prvog svetskog rata, posle poraza 1915, i za mobilizaciju obračunske snage srpskoga vojnika, pokušavao da obnovi epski deseterac, i to tako što će da ga učini stihom *lirske* pesme. Najzad, i za njega kao i za Filipovića, to okretanje desetercu je prevratničko, neka vrsta male lične revolucije: Filipović je, pre deseterca, hteo da bude socijalistički pesnik[2] (pa je, dakle, iz »socijalizma« otišao u deseterac), a Milosav Jelić je u deseterac otišao iz besplodnoga pokušaja da izmiri dikciju i versifikaciju Milana Rakića, koga je slepo podražavao, sa duhom »zabava« srpskoga građanstva što otkriva govor »komplimana« kao novi svoj govor.

Negde oko 1925, povodom smrti nekoga svog druga iz Palanke (smederevske), sevdalije koji je voleo pesmu *Oj, nevene, šestopere,* pa su mu zato na sahrani tu pesmu pevali, on se užasavao nad prevratničkim, dušolomnim i glavolomnim, vremenom, koje donosi »šimi«, »šminku«, tango i Pitigrilija iako je prošlo samo deset godina od smrti herojske Kujundžića majke,[3]

[1] Prvo izdanje: Solun, 1917; drugo, Novi Sad, 1919; treće dopunjeno izdanje: *Izdavačka knjižarnica Gece Kona*, Beograd, 1931.

[2] *Krvave strune*, Svilajnac, 1909.

[3] »Sve te setne melodije s po kojim zrncem poezije značile su celo jedno vreme. U Beogradu se ono još po gdegde i donekle može da oseti kod ‚Tri šešira'.

ali je istina, međutim, da je i on sâm doprinosio »šimiziranju« srpske poezije pre nego što je dušu spasavao desetercem. Njegovome desetercu, iz *Srbijanskog venca*, ne prethodi neven-šestoper, u stilu Milorada Petrovića Seljančice, nego *Žaneta*, kao »nežni cvet s obale Garone«, čije lice je kao ono »sikstinske Madone«, u rakićevskoj intonaciji i leksici,[4] ali ne manje i ona dama, »s mašnama u kosi i u plavoj svili« umesto Kujundžića majke: »S mašnama u kosi i u plavoj svili / Vi ste lepši nego što ste ikad bili / Između' elegantnih igračica viti', / Među ranim cvećem u prolećnih dana, / Gospođo, ja mislim . . . ‚Dosta komplimana!' — / Ne. Ja želim uvek samo iskren biti«.[5] To je »bleda Psiha«, »lepota Hajneova stiha«, Gang i pagode, lotos

kod Kaje pevačice, na periferiji. A kod ‚Luksora', kod ‚Palasa', kod Dule primaša, kod one Peštanke što izvrsno i strasno igra tango toga vremena nema. Nije ni prelaznih oblika. Različiti su potpuno ovi potezi od sadržaja one starinske melodije. Pitaju neven što vene i što je neveseo, da li mu najzad zmija ne grize koren. A on odgovara da sve to nije uzrok već:

Dvoje mi se zavolelo,
Na mene se naslonilo . . .

Pa od tog naslanjanja. Ali kako je taj pritisak lepše izražen od pritiska u tangu. (. . .) Pa mnogo je to brzo: šimi, šminka, Pitigrili, suknje preko kolena, ‚Kako će se žena sačuvati od trudnoće', žurevi, plaže, dekoltei, dans, cigareta u ustima. ‚Ja i muž dali smo potpunu slobodu jedno drugom', soirées libres, bioskopi, ‚samo za odrasle', ‚Intimna biblioteka' . . . Mnogo je to brzo: još smo mlad narod. Tek je jedna decenija od smrti Kujundžića majke. / Kako to žurno prođoše dani između glavaša i beogradskih dendija. I po čemu su ovo njegovi potomci? / Oj, nevene, šestopere, nestade i našeg vremena. (. . .) Ili naše prve ljubavi. Kad ste joj pružali kitu ruža, a njeni obrazi bili rumeniji od svake ruže . . . Pa one već starinske kad je Dilber-Jegda spavala u baštı, a srećan je dragan budio: ‚Sad će proći sva gospoda u crkvu, pa će videt' mene, dušo, i tebe . .' Nju je posle Šantić bio prinuđen da brani pred majkom: ‚Slavuj negde pevaše sa grane . . .' Ali je Jegda u tu noć milovanja morala biti raskošno lepa i snežna u nagoti kao ona Floberova kurtizana u ‚Novembru'. Ipak je sve to obilje čuvano samo za poglede njenoga dragog« *(»Oj nevene šestopere«; Lelopis Juga, listine — zapisi — dnevnik — pomenik,* Beograd, 1930, str. 39—42).

[4] »O, nežni cvete s obala Garone, / Ne dršći od naše studi i od rose, / Na tvoje lice sikstinske Madone, / Na dražesnu nogu, na grudi, na kose / — / To jutro pada . . .« *(Žaneta, Srpski književni glasnik,* 1904, XIII, 5; *Knjiga stihova,* Beograd, 1937).

[5] *Sa zabave, Srpski književni glasnik,* 1906, XVI, 7; *Knjiga stihova.* — To je kao »laskanje« iz Rakićeve pesme *Varijacije,* ali bez ironije, potpuno u duhu »komplimana« sa neke građanske »zabave« sredinom prve decenije: »Dražesna ste kao setna, bleda Psiha. / Za vas je lepota Hajneova stiha: / Maj, istok i veče, i Gang, i pagode . . . / Tu gde je do ritma tako mnogo stalo / Još i vas dodati — o,

povrh vode, »Silvestar mali« Pjera Loti; to su, zatim, *po protokolu* stihotvoračkog snobizma građanstva prve decenije, uz ovaj Gang, pagode, Pjera Lotia i »sikstinsku Madonu«, takođe i »nirvana«,[6] zatim »silna harmonija stvari«,[7] ranjeni golubovi Samena i Dušana Simića,[8] pa i pesma prezira svih bližnjih, u gordoj ojađenosti koja, u tipično infantilističkom zamišljanju sopstvene smrti (i produžavajući Vojislava Ilića i jedan trenutak Veljka Petrovića), otkriva kako ti bližnji, dok plaču nad njim, mrtvim, jedva čekaju da ga sahrane.[9]

Istina, *istovremeno* sa ovakvim stihovanjem Žanete, ništavila, »ranjenih golubova«, i sebe prezrivog i u smrti prema svemu živom, ovaj »akademski« oficir nosio je u sebi romantizam iz epohe Ujedinjene omladine srpske. Iste 1907, kada je objavio stihove kojima je dozivao ništavilo, kao jedinu svoju želju, objavio je on i »dramat u jednom činu«, pod naslovom *Ne plači, Bosno!,*[10] u kome, na pitanje koliko je sati (koje je doba), Janko, zatočen u austrijskoj tamnici sa svojim drugom Omerom, može od Omera da dobije samo ovakav odgovor:

to nije malo — / Zamišljenu, lepu — lotos povrh vode. / — / Ja bih vetrić bio s himalajskih gora / I u tiho veče kraj širokog mora / Ljubio Vam strasno setne oči, kose . . . / Ili k'o Silvestra malog Pjera Loti / U večitom suncu, cveću i toploti / Neka me nestane . . . Kao kapi rose«.

[6] »Jedino sumor što mi želje dale, / Jedina želja — beskrajna nirvana«, — *Sonet srcu, Delo,* 1907, knj. XLIV, br. 3; *Knjiga stihova.* — Istina, ova »beskrajna nirvana« je iz ljubavnog razočaranja: »Svele mi nade za srećom k'o lale«, i gubi se, na nivou iste banalno-bljutave »poetičnosti«, u ljubavničkim zakletvama: ». . . Tako mi burno plahu diže maštu / — / Garavo (!) tvoje i čežnjivo oko . . . / O, kad sve prođe — i pesme i cveće, / Voleću tebe strasno i duboko«.

[7] »Ili je to pesma večnosti i sveta, / Pesma sudbe — silne harmonije stvari, / Kroz vekove mnoge voljena i kleta, / Dok su pred njom pali krune i oltari? / . . . / Ja razumem tajne i zanosne zvuke / Prolaznost sreće i davnih vremena, / I podižem glavu i prekrštam ruke . . . / O, zanosna pesmo tužnoga refrena!« *(Večernji motivi,* iz 1904; *Knjiga stihova).*

[8] »Setno bruji zvono s dalekog zvonika. / . . . / Talasa, talasa . . . I meni se čini / Da ranjena kruže golubova jata, / Pa padnu i umru negde u dolini / Dokle dan lugova lagano se shvata« *(U rano jutro,* iz 1906; *Knjiga stihova).*

[9] ». . . I moj će čas doći. Sanduk i krstača. / Jedno tužno zvono što do groba prati. / Obligatna tuga. Iskrenoga plača / Imaće za mene samo stara mati. / — / I vi koji ste me klevetali vazda / Držaćete tada vatrene tirade: / Slavićete Boga što me jednom sazda / I takvoga muža što narodu dade. / . . . / Pa kada se stane zatvarati raka / Vi ćete dahnuti: ‚Nek je hvala Bogu!' / Vas će radovati ona gruda svaka. / — / Žalim što vas i tad prezreti ne mogu« *(Obična satira,* 1906; *Knjiga stihova).*

[10] Valjevo, 1907.

. . . Te zidine neme
Ne daju videti da li se svet budi,
Niti da li sunce za planine pada,
Ali već po tome što sam čuo roblje
Kako cvili jače, neg' što je do sada,
Rekao bih: zora zrači naše groblje.

Kao Đura Jakšić, očajavao je Milosav Jelić, pre 1910, što se ne počinje rat s Austrijom: sigurno je potpuno *njegova* projekcija onaj student Milivoje, dobrovoljac među graničarima na Drini, koji se, samovoljno, prebacio preko Drine u Bosnu, ne bi li ubistvom austrijskih graničara izazvao rat s Austrijom, i koji je poginuo, ali tako da se »s tim mladićem sahranjuje jedno vreme, jedna zemlja i toliko nada, a da (. . .) ostaje samo sram. Samo sram«.[11] Ona »stara junačka pesma«, ». . . kad strune nisu dobro zategnute, pa onaj glas dršće i od njega se diže kosa i boli nešto u grudima«,[12] tražila je tu, izvesno, Milosava Jelića, ali gubila se u njegovom stihovanju građanskog snobizma epohe, ili je ostajala samo jezgro one kritike koju je, u obliku pripovetke, Milosav Jelić upućivao svome vremenu u kome *sablja rđa, nane,* jer nema ko da je nosi.[13]

Ove pesme Jelićeve, iz prve decenije, ako se potraže u svetlosti *Srbijanskog venca,* kako izgledaju ako ne kao rđa toga, Milosavu Jeliću toliko mrskog, građanstva na sablji epskoga herojstva? Šta je deseterac, za Milosava Jelića, ako ne izraz njegovoga pokušaja da povrati sjaj ovoj sablji, krvlju austrougarskih i bugarskih vojnika: da onaj romantizam, koji je podzemno goreo u njemu pre 1914, i dolazio do izraza samo posredno, u prozi, desetercem oslobodi, pevajući o ratnim junacima (od kojih su mnogi bili njegovi drugovi), kao o junacima vaskrsloga duha epike? On je deseterac tražio na frontu: kao komandant bataljona u dobrovoljačkom odredu vojvode Vuka (Vojina Popovića),

[11] *Na Drini, na straži;* u knjizi pripovedaka *Naši dani,* Beograd, 1910 (str. 204).

[12] *Grešni ljudi,* u knjizi *Nanine priče,* Beograd 1910 (str. 77).

[13] *Sablja rđa, nane; Naši dani.* (Mladi oficir Milan Janković gubi oduševljenje za svoj poziv, otkrivajući bedu oficirskog života, punog intriga, samovolje komandanata, palanačkog tavorenja, od jednog do drugog garnizonskog »bala«, pa dok kafanska pevačica peva: »At mu stoji nane, nema koj da jaše . . .«, i dok mu jedan drug, pošto uzvikne: »Momenat za litar!« i porazbija flaše, celu svoju tragediju iskazuje pesmom: »Sablja rđa, nane, nema koj da paše oj, lele, lele . . .«)

pokušavao je on vojvodu Vuka da ovenča desetercem: »Zašto gavran zagrakta i prhnu / Povrh visa kod sela Gruništa? / — Biće krvi, biće razbojišta / Jer se spusti po Kamenu Crnu / Strašna ruka u vojvode Vuka.[14] Njegova vera u deseterac je neosporna, ali i nerasudna. D. J. Filipović, koji snagom svoga deseterca (njegovim unutrašnjim patosom) izgleda predaniji desetercu od Milosava Jelića, ipak je od Jelića obazriviji sa desetercem, tako inače sudbonosnim, i sudbinskim, za njega. To, što on ni jedan jedini put nije pokušao, kao Jelić, desetercem da opeva nove heroje i nova herojstva, nedvosmisleno otkriva njegov odnos prema desetercu. Filipović je deseterac činio stihom lirske pesme tako što ga je oslobađao od epske priče, preobražavajući ga od sredstva (pričanja) u samobitnost. Zadržavajući se u krugu kosovske mitologije, i podrazumevajući znanje te mitologije (uvek, pa makar ono bilo i najpovršnije), on je tražio njenu deseteračku suštinu, svojim slikama junaka koji su postajali, tako, svojevrsna funkcija ovog deseterca bez priče, ali i bez vremena: funkcija izuzetno dramski pojačanog unutarnjeg patosa koji je deseterac tu nalazio (i koji je znato veći no u izvorniku), na granici vremena i nevremena, ali i pokreta i nepokreta, patosa kao komprimovane energije što stvara utisak monumentalnosti, duboko unutarnje, do kraja neprevodive na sliku, ponekad gotovo i neimenljive. To je monumentalnost deseterca oslobođenog od priče, ali i visoko uzdignutog iznad svake individualnosti: monumentalnost ovoga samodovoljnoga, i samobitnoga, deseterca, kao samoga epskog herojstva bez heroja. Filipović tek prividno zna za heroje, a stvarno zna samo za herojstvo, nadlično, s onu stranu individualnosti: svi njegovi heroji liče jedan na drugog, utapajući se u herojstvo. *Glavni heroj Filipovićev je sâm deseterac:* njemu je Filipović služio predano, ali u stalnom znanju, očito: da taj heroj svih heroja ne pristaje na pojedinca.

Milosav Jelić možda je ovo slutio, tim pre što se kod njega dešava isto, u većini pesama; ali, on je hteo, po ugledu na guslara iz epske klasike, da sačuva imena heroja iz balkanskih ratova i prvoga svetskog rata, »za kolena, što dolaze, i za svoga Iga, svoga

[14] U pesmi *Vojvoda Vuk.* (Prvi put: *Ratni dnevnik,* 1916, III, 207.) — »Naš najveći junak poginuo je u jurišima na Crni Kamen (Gruniški položaji) 16. novembra 1916, kao komandant dobrovoljačkog odreda« *(Podsetnik; Srbijanski venac,* treće dopunjeno izdanje).

Tolstoja«,[15] i samim tim hteo je i priču, pa makar ona i ne bila kao u velikim pesmama *Šumadija* (iz 1917) i *Srbija,* — koje gube poeziju onako kako hoće što više istorijskog materijala da obuhvate i da ispričaju (padajući, čak, i u nabrajanja, kao u klasičnome epu),[16] — nego je svedena samo na dve-tri osnovne linije (jedne smrti, ili jednoga herojskog čina). Obaveza na priču, kao na jemstvo individuacije (konkretizacije), neumitno oslabljuje patos njegovog deseterca, i čini da je unutarnja napetost tog deseterca (koja se, istina, s vremena na vreme javlja) znatno manja no kod Filipovića, i, osim toga, da uvek postoji u njegovoj pesmi (onoj bitnoj, kratkoj, lirskoj), *sukob između deseterca i tendencije ka individuaciji.* U stvari, snaga deseterca ovde je redovito u obrnutoj razmeri sa snagom individuacije: deseterac nalazi svoju moć po pravilu u nemoći individuacije i, obratno, svako insistiranje na individualnosti (na heroju, kao na konkretizaciji herojstva) slabi moć deseterca:

Kriču vrani iznad strašna sloma,
Drhće duša pod udarom groma.

I kad misli bolnih čudna smesa
Prhte teško u čas nerasudnik,
Onda Dušan visok kao Rudnik
Kroz sred srca vrelo zrno skresa.

Noć se spušta. Srbija izdiše
Na Kosovu jedan božur više

[15] »To i jeste smer ovih pesama. I njihova će vrednost biti sve veća ukoliko se više udaljujemo od onih dana, što strašnim hukom proleću iznad naših glava« *(Podsetnik,* beleška uz pesmu *Dušan Glišić).*

[16] Pa su to spiskovi heroja: »... Savatije, Kujundžić, Baceta, / Vuk, Skopljanče, Bogdan, Brana, Voja, / Žika, Gligor, srce od heroja, / Jezdić Dušan, Pera ponos četa, / Dejan, ‚Purce' — uspomena lepa, / Spasa Garda, Petko iz Stracina, / Ćika-Pavle s tri junačka sina, / Ditko, Borko, Kitaň iz Prilepa, / Dete muka Krajinović Luka. / — / O, koliko humki slave osta! / Otašević, Boško Porečanin, / Ćeda Tešić, Petko Moračanin, / Blesić Đura, Todorović Kosta, / Đokić, Brkić, Petrović Ilija, / Omilj, Đorđe, Timotije, ‚Lala' / I Jovičić Kragujevca hvala / I Kovinić i Toza delija, / Borna truba Jovanović Ljuba« *(Srbija),* ili popisi herojskih krajeva i mesta: »... Divno behu pregoreli sebe / I svud polja krvaviše sinci, / Pričinović, Glušci, Badovinci. / Pa Kulište, Lukića Kolebe, / Smederevo, borba mislođinska, / Lazarevac, Čovka Konatica, / Županjevac i Čibutkovica, / Kik i Čikor grobnica tuđinska, / Brdo Vrače od Kosova jače. / — / Šarmatovac,

(Dušan Glišić).[17] Prva dva stiha podsećaju na Filipovića (naročito onaj drugi): ima tu nešto od filipovićevske napetosti. Ta napetost je od bezizlaza, od neke sadašnjosti što kao da se otela od vremena, pa likuje nad njime, i upravo tako obećava mitsko, kao vanvremensko, ali u samoj njegovoj esencijalnosti; nema tu priče, onako kako nema vremena, ali zato nema ni individuacije: ničije tu lice ne može da se vidi, nijedno tu lice ne može da opstane.[18] Duša, što tu (tipično filipovićevski) drhće od udara groma, jeste nadindividualna duša onoliko koliko je mitski nadvremena: u nju su se slile, i u njoj zaustavile, sve sile istorije. Tu *istorijski rad* prestaje. To je zastoj istorije, koji sugeriše osećanje njenoga kraja: početak vanistorijsko-mitskoga, kao iracionalno-univerzalnog. To je suština deseterca, nađena u vrhunskim trenucima epske pesme, kao u trenucima kada epska naracija dostiže mitsko, da bi se u njemu zadržala (ali da bi se,

Mramor, Kik Sovački / Jautina i Jolina Breza, / Babajić je razboj od viteza, / Na Debelu Brdu boj junački, / Vis Blizanski, Moravci i Dići, / Gukoš, Polje Okruglo i Rior, / Sa Vrlaje i Maljena vihor, / Na Postruzi zahuktali tići, / Svetla zora s plavog Suvobora« (i dalje tako; takođe u pesmi *Srbija).*

[17] Dušan Glišić »ubio se u Uroševcu na Kosovu, pošto nije mogao Skoplje da odbrani s ono slabih trupa što je imao« *(Podsetnik).*

[18] U rasprama oko Meštrovićevog *Kosovskog hrama,* Jelić je pretpostavljao Filipovića Meštroviću: »... Ta kolosalna zadužbina [Meštrovićev *Kosovski hram]* ne može nikako preći mnogo po uobrazilji već stvorenu legendu i već izgrađene ličnosti u narodnoj mašti. Tragedija Meštrovića i jeste u kristalizovanom pojmu kod masa o slikama kosovskih junaka (...) a za Kosovo nama treba narodni hram podignut saradnjom sviju naših umetnika u duhu onoga hrama, koji je dao D. J. Filipović« *(Po Kosovu i oko Kosova — Meštrovićev ili Filipovićev hram?, Politika,* 1925; *Letopis Juga,* str. 45). Međutim, te slike odupiru se predstavljanju: »kristalizovan pojam« o njima, uprkos silnoj masi pojedinosti, podrazumeva *iracionalni moment vere i snage,* koji daleko premaša nivo ovih pojedinosti, kao nivo predstave, i izmiče svačijem, a ne samo Meštrovićevom, predstavljanju: ne postoji, od Meštrovića do Nadežde Petrović (i njenoga vanrednog, fovističkog, Kraljevića Marka), ni jedna likovna predstava ovoga »kristalizovanog pojma«, koji nije, više ili manje, i njegovo izneveravanje, jer je nužno izneveravanje ovoga nepredstavljivog iracionalnog momenta. To su, uvek, slike koje se nude, ali koje neprestano izmiču otelotvorenju: uvek jedna varka o »kristalizovanom pojmu«, nešto opšte, koje ne dozvoljava otelotvorenje onako kako ne dozvoljava punu individuaciju, kao i kod samoga Filipovića, u čijim *Kosovskim božurima* heroj, pojedinac, jeste ovo isto obećanje slike, ali i njeno gubljenje, putem nepredstavljivog patosa deseterca, kao samog patosa nadličnog herojstva. (Zato se Filipovićev junak javlja *u sevu munje,* koja vezuje nebo i zemlju, životinjsko i čovečansko, organsko i anorgansko, u punome iracionalitetu kosmičkog i istorijskog, a ne samo ličnog i nadličnog.) Nikada Filipovićev hram neće biti podignut; ali nikada neće biti sagrađen ni hram epskog herojskog duha: vile ovoga duha, kao vile iracionaliteta, obnoć poruše sve što neimar za dana sagradi.

potom, neumitno vratila pričanju, što Filipović, zaveren ovoj »duši pod udarom groma«, — duši koja je iz istorije već uveliko prešla u mit, — nikako i neće i ne može, i upravo time se odvaja od volje osnovnoga epskog subjekta). Pokušaj priče, kao pokušaj individuacije (ili, u suštini, istorije, izvan koje nema individuacije), usred ove dosegnute već mitske univerzalnosti, ne može a da ne znači slabljenje, pa čak i raspad, tih sila mitski univerzalnog, i ove napetosti deseterca, sve i da je srećnije proveden no ovde, u Jelićevoj pesmi, u kojoj se javlja bezizražajna, pa i vulgarna, »misli bolnih čudna *smesa*« (!), i gde se ta »smesa«, čak rimuje sa »skresa« (». . . vrelo zrno skresa«), u punom protivurečju jezičkih epoha sa onim »časom nerasudnikom« (u kome ima neke tamne, uklete, veličine, ne manje no što je ona Rudnika?). Posle toga nema, i ne može da bude, ni povratka najavljenoj senzaciji mitskog, niti obnove ovoga unutarnjeg patosa deseterca kao samoga tog mitskog: »Na Kosovu jedan božur više«, to je mala dosetka stilizacije, element peotičnosti, po standardnoj shemi kosovske mitologije, i to iznuđen potrebom da se pesma što efektnije završi, ali i da se zaključi (dok je sve, u stvari, i bilo već zaključeno, tamo, u stihovima o »duši pod udarom groma«).

Zato pesma Jelićeva, i onda kad se deseterac najviše razbrujavao u njoj, često je kao *vraćanje od suštastveno-mitskog u priču*, od sveopšteg u individualno, a najčešće je u neprestanoj neusaglašenosti nivoa suštastveno-mitskog, i njegovoga jezika (kao jezika nepredstavljive »duše pod udarom groma«), i ovoga jezika priče, ili individuacije, koji bi da ovoj »duši pod udarom groma« dâ neko lice, da je konkretizuje. Nije to veličina herojskog podviga onih koji su »na bombe (. . .) prislanjali glave, / Na žar strašni kao na božure«, i za koju nema jezika (» . . . snažnog u gusala zvuka«),[19] nego je to iracionalitet ove »duše pod uradom groma«, iracionalitet suštastveno-mitskog, koji je građen smrću heroja, i koji *heroja ne prima natrag*, onako kako, u svojoj mitskoj nadindividualnosti, ne prima nikakvu individuaciju. Nema Bore Naumovića tu gde, njegovom smrću (u Jelićevom doživljaju), sebe traži ovo nadlično-mitsko: »Ali potok pored Vetrenika / Kad prokljuca i rujavo linu, / Onda Boru, najboljeg vojnika, / Smrt jeziva strašnim krilom šinu / I obavi u

[19] »Za veličaj vaše smrti hole / Nije snažnog u gusala zvuka; / Padali ste mirno, bez jauka / I za kame hvatali ste gole, / Jurišali na krilima bure / U čas teški kad srca krvave, / Na bombe ste prislanjali glave, / Na žar strašni kao na božure . . . / O, koleno, plamom sažeženo!« *(Srbija)*.

poznu tamninu«.[20] Ima deseteračkog patosa u stihovima: »Pred njim oganj, vrisak, smrt i rane, / A na njemu mladost presijava«,[21] ali nema lica Marka Cvrkote, dobrovoljca vojvode Vuka, koji je pao novembra 1916, i koga je Milosav Jelić hteo da sačuva od zaborava, kao od apsolutne smrti. Deseterac odnosi, kao stihija, lica Jelićevih heroja. I ne bori se Milosav Jelić samo protiv zaborava budućih pokolenja; nego se bori *i protiv ovoga »zaborava« heroja u nadličnom herojstvu deseterca*. Otuda su, u njegovoj pesmi, kad god pokušava izrazitije da se približi određenom heroju, uvek *dva govorna nivoa:* onaj patosa deseterca, koji izmiče svakoj individuaciji, i onaj individuacije, kome izmiče patos deseterca, ali koji je, istovremeno, i ekspresivno najslabiji (sve do neizrazitosti, kao što je ona: » . . . najboljeg vojnika«, za Boru Naumovića). Nije to nemoć da se nađe nešto dublje, i izrazitije, nego *nemogućnost* da se to učini: deseterac dovršenoga mitskog stvaranja to ne dozvoljava. Ako ima ovde i nečega tragičnog, onda je to s »tragične krivice« Milosava Jelića, kao ove »krivice« njegovoga nesporazuma s desetercem: pokreti Jelićevi izgledaju, često, kao pokreti nekoga diva koji uništava ono što hoće da spase. Jelićev deseterac je *deseterac-»nerasudnik«:* on je ruka koja uništava ono što bi da spasava, a njegov *Srbijanski venac* je kao Filipovićev *Kosovski hram* koga izneverava Meštrović: prema samome sebi, suštastveno deseteračkom, iracionalno nepredstavljivom, on se odnosi kao Meštrović (onaj iz njegove vizije): ne stiže do sopstvenoga suštastva, ne ostvaruje sopstvene namere, pa je njegov osnovni napor (koji se u pesmi jako oseća) pre svega *napor da savlada razliku između ova dva govora* (mitsko-nadindividualnog i individuacije), da usaglasi te *jezike*, što je utoliko bezizglednije ukoliko su to očiglednije jezici dveju kultura, kao dveju epoha. Ne mora to da bude onako drastično, kao u pesmi *Braća Ribnikari*.[22] »Otadžbino! U raspeća dana / Za slobodu i jedinstva veru / *Dva viteza na maču i peru* / Izidoše muški da te brane / I na pogled naše Bosne plave / Lepe svoje položiše glave / . . . / Večno nek vas večni primer čara / Novinara, braće Ribnikara« (gde nema ni poezije, ni deseterca, nego samo jalovog podražavanja epskog

[20] *Braća Naumovići; Ratni dnevnik*, 1918, V, 197. (Pesma se završava strofom: »Nema stoje nebesna prostranstva / Iznad teškog našeg žrtvenika. / Naše staze pune su tajanstva / Put čarobnih maglenih vidika / Do Gospoda, do starog krvnika«.)

[21] *Marko Cvrkota; Ratni dnevnik*, 1918, V, 181.

[22] *Zabavnik*, 1917, I, 4; *Srbijanski venac*, treće dopunjeno izdanje.

zvuka, na najnižem nivou lažnih guslara-odadžija ovoga vremena: »Dva viteza na maču i peru«). Može to da bude (i uglavnom tako i biva) tamo gde deseterac prepoznaje sebe, gde sluti svoj izvorni zamah:

Otadžbina porobljena strašno,
Satrvene dolje i jelaci,
Gde rastoše borje i junaci.
Sestre naše zgažene orjašno.
Po kosama groblje jedno spava.
Šumte, vali, šumor zaborava!

ali gde niko, i nikada, neće poznati lice Milutina Uskokovića, koji je mogao da traži, između francuskog romana sociološke teze i sentimentalizma u stilu *Kad ruže cvetaju* ili *Fragmenta vitae*, čak i Jelićevu negdašnju *Žanetu*, ali ne »borje i junake«: ni u »čas nerasudnik« ne bi on mogao da kaže: »Sestre naše zgažene orjašno«.[23] Nisu ovde sestre (iz patrijarhalnog stida) zgažene »orjašno«, nego je »orjašno« zgažen Milutin Uskoković, kao što je zgažen i Dimitrije Tucović, koga niko, pa ni sâm Živko Topalović, ne bi poznao u Jelićevim desetercima.[24] Milosav Jelić daleko je od Tucovića koliko i *vojvoda Skopljanče*, koji je ». . . i boreći se bio u starom vlastelinskom odelu: dolama, toke, kalpak, a koga kite kucaju po plećima«,[25] ili Dušan Jezdić, potpukovnik, četnik, sevdalija, koji bi »igrao (. . .) cele noći na zabavi, pošto je pobedio na trci popodne, sutradan spavao u vozu, a u noć prelazio granicu, u vedru noć kad mesečine pritisnu Kosovo sve do Goleša i Čičavice«.[26] Do njih (do vojvode

[23] V. pesmu *Milutin Uskoković*.

[24] »Kad zapreti oluj da pogasi / Naša sunca, s našeg svoda zvezde, / Usred bure i usred najezde / Nepobedni salomiše pasi (!) — / I on pade kao žrtva mača / U varvara i u osvajača.« — Sledeća strofa je približavanje Tucoviću, ali beskrajno daleko od poezije: »No duh njegov svetli i tanani / Na boljitak čovečanstva vera / Zagrevaće srce proletera / I krepiće porod ugnjetani / Dogod nebo u blistavu žaru / Zgreva zemlju, grešnicu prastaru« *(Dimitrije Tucović, Radničke novine*, 1919, XVII, 274; v. treće dopunjeno izdanje *Srbijanskog venca)*.

[25] »Vojvoda Đorđe Skopljanče rodom je iz Kumanova. Od 1905. g. on vodi borbe najviše u palanačkoj kazi. (. . .) Umro je od sušice u Nišu 1911. godine« *(Podsetnik*, beleška uz pesmu *Vojvoda Skopljanče)*.

[26] » . . . Pisano mu je bilo da groba ne imadne i da ga smrt oseni u talasima Sredozemnog Mora po torpiljiranju lađe ‚Golo 2', 9. avgusta 1917. Ni do danas ga more nije izbacilo i njegovo lako telo još plovi pučinom kao lak cvet iz raskidanog srbijanskog venca, jer morska lepota čezne za cvećem, te su je zato pesnici i kitili vekovima« *(Podsetnik*, beleške uz pesmu *Dušan Jezdić)*.

Skopljančeta, do Jezdića) stizao je Milosav Jelić.[27] Sve drugo je govorni, i zato sustastveni, nesporazum epohâ.

Oseti se ovo, gotovo fizički neposredno, ako se uporedo čitaju beleške iz *Podsetnika* u *Srbijanskom vencu* sa pesmama na koje se one odnose. Tako, na Kurjačici, 1. septembra 1914, gledao je Jelić sahranjivanje vojnika, usred borbe, i to »na 100 metara od streljačkog stroja«: » . . . Između ostalih donesoše i jednog kadrovca iz 17. puka, iz čete, koja je produžila naše levo krilo (2 bataljon V puka II poz.). Kad ga spustiše kraj rake, on odjednom otvori oči i reče konjičkom kapetanu Tatiću: ‚Ne žalim, gospodine kapetane! Ali što sam ih pobio, ali što sam ih pobio . . .' I izdahnu. Svi zasuzismo, dok Tatić naredi bolničari-

[27] Pa i to ne u desetercu, i ne uvek na srpskom jeziku, nego (najizrazitije) na makedonskom jeziku. [Onako, naravno, kako ga je shvatao Jelić, *orjunaški velikosrpski unitarista*, koji je, kao crnorukac, posle Trinaeste godine, poslat u žandarmeriju na jugu, za borbu sa bugarskim komitama i albanskim kačacima. Za njega je makedonski jezik »narečje« srpskohrvatskoga jezika: » . . . I kad je nas iz *Vardara* (list koji je izlazio 1925—1926, u Skoplju, u vlasništvu i pod uredništvom Milosava Jelića, — R. K.) tu skoro napala bugarska *Nezavisimost* što u svom ‚listku' donosimo beletrističke stvari na ‚makedonsko-blgarskom' narečju, jer se ono, veli, ne može pisati ‚sa srpski buki', mi smo joj odgovorili ovo. *Da je makedonsko narečje — narečje srpskohrvatskoga jezika.* Da se radi toga može jedino srpskim slovima pisati: najbolji je dokaz za to sama *Nezavisimost*, koja iz našega napisa *Koledari* nije mogla da prepiše ni rećenice. Iz prostoga razloga što Bugari nemaju *đ* i *ć*. Za to je ona i prepisivala: ‚Ja ke mu kažem', mesto ‚Ja će mu kažem', kako Makedonci govore. Dalje, da mi i bugarski jezik smatramo kao narečje svoje, a da odmah dopuštamo i njima da to isto čine s našim jezikom. I najzad da neće proći ni pedeset godina, a *Nezavisimost* će pisati onako, kako to danas rade *Politika* u Beogradu i *Obzor* u Zagrebu«, — *Sprud*, 1926; *Letopis Juga*, str. 153—154.] Makedonski folklor jemči Jelićevoj pesmi neuporedivo veću melodijsku razuđenost od deseterca. U *Srbijanskom vencu*, ove pesme deluju, najčešće, kao oslobođenje od stalno preteće melodijske dogme (shematičnosti) deseterca. Umesto deseteračkog, iscrpljujućeg, *melodijskog dogmatizma*, koji ne dopušta nikakvo kolebanje, a još manje usložavanje, u osećanjima, to je duboka emocionalna slojevitost makedonske pesme što ovde, ponekad, nesumnjivo nalazi svoga odjeka (posebno u pesmama *Vojvoda Skopljanče, Vojvoda Gligor* i *Omilj Glišić*, — sve iz 1918). Granica između čulne žudnje i žudnje za smrću ovde se, u stilu ovoga sevdaha kojeg treba da peva ljubavnik pod redenicima, i sa bombama o pojasu, ukida (»Snošći večer četa će ni dojde / Kako zvezda kad po gore pojde; / Će tropna oro golemo, / Ja i ti će se volemo, / Hej, dušmanče! / Mome Marušanče! / Straži ni, straži, vid-četo! / Sviri na čalgadživeto! /. . ./ Čuj, Turčine, ne hodi po tmine, / Nošći vidno po naše planine: / Će padne mesec na lojze / I zlatan pesok na grojze, / Hej, bimbaša, / Carski delibaša! / Straži ni, straži, vid-četo! / Sviri ni čalgadživeto!« *(Vojvoda Skopljanče;* »‚Snošći večer' je prema ohridskom narečju, inače cela pesma je prema galičničkom«, — *Podsetnik*, str. 113). Tu su neki od najviših lirskih trenutaka Milosava Jelića.

ma te mu podubiše raku za jedan ašov«.[28] U stihovima Jelićevim, međutim, to izgleda ovako:

Jedno dete, uspavani soko,
Tek otvori pomodrelo oko
I prozbori lagano, duboko:

»Kapetane, ja ne žalim dane,
»Jer gde padoh, tu će naše vrane
»Tela njihna još dugo da hrane«.

Pa izdahnu u učmalu danu.

Kurjačica još nas dirnu grublje —
Naredismo: »Jedan ašov dublje!«

Beleška, kao najobičniji izveštaj (i to sa uredno sačuvanim podacima vojne administracije), deluje dublje, jer omogućava nesmetan doživljaj ovoga moralno-smisaono vanredno složenog, i u svojoj složenosti tragičnog, događaja u kome se *herojstvo nadmeće sa užasom čovečanstva,* u onome: »Ali što sam ih pobio, ali što sam ih pobio«; deseterac, herojski, prelazi preko sve ove tragike (kao što je prešao preko Uskokovića i Tucovića), svodeći svu silu protivurečnosti ove heroike što raste iz užasa čovečanstva, i čovečanskog (»Jedan ašov dublje . . .«), na ono: »Jer gde padoh, tu će naše (!) vrane / Tela njihna još dugo da hrane«, koje je, na način upravo drastičan (i uprkos ovome »Jedan ašov dublje«, što ne prestaje da odjekuje u sluhu i duhu), ignorisanje ovoga užasa i ove tragičnosti čoveka, i koje je, zbog toga, nužno poetski neizrazito. Nema tu, u ovom ogrešenju, ni najmanjeg kolebanja, a kamoli stida i traženja »opravdanja«;[29] to je

[28] *Podsetnik;* beleška uz pesmu *Nepoznato dete iz 17. puka.*

[29] Stanislav Vinaver nalazio je u Filipovićevim pesmama i u *Srbijanskom vencu* neko »stidljivo pijanstvo«, koje bi imalo da bude od straha da se ne »izbanališu velike reči«, i u kome je on video tipično srbijansku i patrijarhalnu odliku: pesnik, neprestano, kao da traži »opravdanje« za svoj svet herojstva, i kao da se izvinjava. U *Srbijanskom vencu,* koji je za Vinavera »remek-delo«, to traženje opravdanja (to »stidljivo pijanstvo«) čak je izrazitije. Ono je *didaktično,* jer se Jelić zadovoljava samo time da spase herojstvo i heroje od zaborava. Veliki pesnik, međutim, ne pravda se, on je tvorac, autokrata, nasilnik (pa bi Milosav Jelić, tako, ovim stidljivim »ćutećim pijanstvom«, bio zadržan na samome pragu takvoga nasilnika po nepravdajućem »nagonu tvorca«: » . . . Još više njime

ogrešenje, bez zazora (i sebe krajnje nesvesno), i o epsku pesmu koja (u najvišim svojim trenucima) heroikom ne protivureči suštinski čovečanskom (univerzalnom, dakle: poetskom), i o ovoga »kadrovca« koji je, svakako, sanjao da bude »soko«, ali čija istina, nije, nikako, u ovakvom, uprošćenom, njegovom poistovećenju sa »sokolom«: ovaj kadrovac kao »uspavani soko« jeste iznevereni kadrovac.

Nema li, ipak, u tom izneveravanju nečega duboko tragičnog? Ako se ovaj pokušaj restauracije epskog duha i epske mitologije nije zametnuo u stihovima, nego u rovovima, pred austrijskim i bugarskim divizijama (tako da se nacionalna mobilizacija iskazala, reaktiviranjem vekovne mentalne tehnike srpskoga sveta, i ovim pokušajem restauracije epskoga duha i epske mitologije),[30] onda u ovom izneveravanju ima nečega od *istorijske prinude.* To nije samo pretvaranje epske pesme, u ovom pokušaju njenog ponavljanja, na »izgled i privid« (na njene »trope i figure«); nego je to, istim pokušajem ponavljanja, i pretvaranje u »izgled i privid« i samoga subjekta ove restauracije: nije li *svaka* restauracija nužno opriviđenje, jer je ponavljanje? Ponavljanje jeste opriviđenje (i njegovoga objekta i njegovoga subjekta): ono je tehnika nasilja nad konkretno-egzistencijalnim, nad njegovom suštinskom čovečnošću, i to u njoj samoj. Njime se totalizuje nasilje: zar se, zaista, ne apsolutizuje nasilje imperijalne Austro-Ugarske i ovim samo-nasiljem

(»pijanstvom ćutećim«, — R. K.) je bio prožet Milosav Jelić u *Srbijanskom vencu,* koji je nesumnjivo remek-delo. Istina, i tu je jedno opravdanje — namenjeno ne toliko drugima u inostranstvu za izvoz koliko nama samima, jedno opravdanje, ipak didaktično. Ko to ne zna da veći pesnik ne traži opravdanje, već po svome neobuzdanom nagonu stvaraoca i tvorca, autokrate i nasilnika. On polazi, mislim, od toga da njegov svet, kako ga vidi, i kako ga oseća i kako ga hoće, ima više načelnog i iskonskog no svaki drugi svet. Prema tome Šekspiru ne pada ni napamet da se izvinjava što taj svet nije drukčiji. Veliki pesnik nameće se a ne pravda se, i ne izvinjava se. Jelić je za naše herojstvo i njegove forme, a najviše ipak zato što ga jednako spominjemo i smatramo da ga od zaborava otrgnuti moramo, izvinjuje se i pravda i kaže: ‚Ipak je to lepo bilo'« *(Skerlić i Bojić; Čardak ni na nebu ni na zemlji,* Beograd, 1938).

[30] »Na šajkačama je mirisalo cveće. A iz potesa su istrčavale žene i devojke da pođu neko vreme sa svojima. Znam jednu Užičanku koja je celo pre podne nosila mužu pušku idući u nogu s vojnicima. Da mu nešto pomogne. On je otima, a ona krije oči: / — Neka, neka . . . kaže mu. I vojnici ne znaju da li da se smeju ili ne. Jedna starica održa nam čitavu besedu na Trešnjici. / — *Da budete kao što su bili Miloš i Marko.* I da nas ne osramotite . . . / — Hoćemo, nano, hoćemo, odgovaraju oni« *(Na našem groblju u Tirani; Albanija, zapisi o ljudima i događajima, Izdavačka knjižarnica Gece Kona,* Beograd, 1933, str. 48).

subjekta otpora, — od Jelićevog kadrovca do samoga Milosava Jelića, — njegovim *samo-apstrahovanjem, u znaku ovoga pokušaja restauracije,* koja ga je više sakrila nego rekla, gurajući ga put »izgleda i prividа«, bez sopstvene čovečanske suštine? Nije li ovaj čovek, u svojoj ranjenoj čovečnosti, ostao samo na »izgledu i prividu«, od golgotske mitologije do ovoga pokušaja restauracije deseterca, od kojeg se, tek ovde i onde, otme poneka reč i poneki naglasak: nije li ostao bez svoga jezika, apstrahovan na nivou »tropa i figura« epske pesme, svedene nužno na »izgled i privid«, jer je u svojoj epsko-plemenskoj istorijskoj konkretnosti ona neponovljiva? Problem nije počinjao tamo gde se začinjala sama ova volja za restauracijom, kao volja dogmatizacije i epskoga duha i subjekta ove volje, nego tamo gde je izostao otpor ovoj dogmatizaciji, *drama* tog otpora, koja bi, najverovatnije, bila *suštinska drama čoveka ove epohe kao drama deseterca,* ili kao drama između imperativa dogmatsko-umrtvljujućeg ponavljanja i otpora tome ponavljanju (kao drama između »izgleda i prividа« i živoga čoveka žive istine): kao drama između deseteračkog herojskog »sokola« i onoga: »Ali što sam ih pobio . . .« Milosav Jelić nije se odazvao ovoj drami (kao što se njoj nije odazvao nijedan drugi pesnik koji je u ovo doba pokušavao da se nađe desetercem): ostao je, ovde i onde, samo poneki akcenat, kao odjek silnih vibriranja živoga čoveka sapetog u norme dogmatizovane epike. Sila ove dogmatizovane epike ravna je sili žudnje za mobilizacijom, pred pretnjom iskušenja (ne hrani li se uvek dogmatizam snagom iskušenja, što vodi mobilizaciji?); ona je, ta sila, kao stihija što razara sve autentično čovečansko (i univerzalno), razarajući sve autentično živo (i ovoga kadrovca i Milosava Jelića): prosto upućivanje pesnika-žrtve ove dogmatizacije na to čovečansko, kao na obavezu, isto je tako bespredmetno (i u svojoj bespredmetnosti *objektivno cinično)* kao pokušaj da se onaj kadrovac, između njegova dva hvatanja golom šakom za kamu, podseća kako Faust »kaže da sve ide ka Celini i sve ‚jedno u drugome živi i biva'« (ili pokušaj da se on, usred agonijskoga grcanja: »Ali što sam ih pobio. . .«, koje je *grcanje sveukupnog čovečanstva,* opomene na »ono Platonovo ‚pravo gledanje', ono večno ponavljanje istih stvari, ono istovetno treperenje naših nerava«?[31]

[31] A upravo to je, dok je rat još trajao, činio Branko Lazarević, u članku *O »nacionalnom tlu« u umetnosti* (i sa napomenom: *»Povodom pesama D. J. Filipovića i knjige Srbijanski venac Milosava Jelića«, — Zabavnik Srpskih novina,* 1918, II, 8, 9, 10; v. u Lazarevićevoj knjizi *Impresije iz književnosti,* II, Beograd, 1924). Tu je on pisao da se došlo do epske pesme, naglašavajući da je »to (. . .) bilo dobro«, ali da se stalo kod onoga što je kod nje »izgled i privid, (. . .) njen izraz donekle, njen kostim, ponešto od njenoga stava, njene slike, ‚tropi i figure', a da se nije došlo do njene suštine, koja je opštečovečanska«, pa je zato taj pesnik (» . . . a tu dolaze i slučajevi koji su bili povod ovome napisu«) samo pesnik »pokrajine«, »naroda«, »rase«, a ne opštečovečanski, kakav je bio pesnik izvorne epike. Ali, on se ni jednoga jedinog trenutka nije pokušao da zagleda u suštinske razloge ovoga pospoljašnjenja deseterca, pa je tako ignorisao ne samo Jelića i Filipovića (koje u članku i ne pominje, kao da mu obuzetost večno-univerzalnim ne dozvoljava da se »spusti« do ovih »minores«-a), nego i samu suštinu ovoga pokušaja restauracije epskog duha (koja, kao pojava, daleko premaša ne samo Jelića i Filipovića, nego i problem poezije, jer se u njoj reflektuje sva tragika istorije ovoga doba). Umesto toga, on je u stilu esencijalističkog idealizma (onoga koji, zaveren tvoraštvu »velikog čoveka koji na veliki način izražava osećanje Nepoznatog i Uzvišenog, sadržaj suštine stvari, kvintesenciju čoveka«, » . . . večno ponavljanje istih stvari, ono istovetno treperenje naših nerava«, svodi sve vremensko na »lokalno«, na »karakteristike drugoga reda«, u preziru materije, tipičnom za ovaj uvek »isti«, nadmaterijalni duh), upućivao na Geteovog Fausta i Platona. To upućivanje na faustovsku i platonovsku univerzalnost nesumnjivo je negacija »regionalizma« (pa, posredno, i nacionalizma, tako moćno ratom razbuktalog), ali »na veliki način« ovoga idealističkog, apstraktnog (nad-vremenog) duha, koji ignoriše živoga čoveka onako kako ignoriše istoriju, i koji zbog toga ovu istu negaciju ne čini samo besplodnom, nego je pretvara i u funkciju konfuzije, moralne i intelektualne, pa i u funkciju onoga zla koje živi od samoneznanja, i koje će pir da piruje posle 1918.

Ponekad, istina, »sva su pitanja posle jedne smrti«:[32] možda je bila potrebna smrt ove volje za epskom restauracijom *(poraz,* i lični, i opšti, pa makar i samo tek naslućeni), kao sama smrt ovoga dogmatizovanog deseterca-»nerasudnika«, da bi se i pesnik *Srbijanskog venca* našao na polju tog poraza, tamo gde se postavljaju prava »pitanja«: gde čeka samoobračun, kao obračun sa ovim dogmatizmom?[33] Ima u kasnijoj poeziji Milosava Jelića ponekog odbleska crne svetlosti ovoga poraza. Ali, ta svetlost odviše je slaba (javlja se tek povremeno), da bi prerasla u svetlost samoobračuna (i istorijskoga samosaznanja). Umesto tog samoobračuna, to je *pokušaj spasa u Istoku Alaha: pokušaj da se desetaračka ekstaza zameni derviškom ekstazom.* Ima, u tim, kasnijim, Jelićevim pesmama i očitog njegovog nastojanja da se,

[32] »Sa smrću noći iza plavog huma / Procveta namah krvav sunčev cvet; / Čoveku smrtnom sa sumračjem uma / Rađa se drugi, nama neznan, svet. / *Sva su pitanja posle jedne smrti« (Pitanje; Knjiga stihova,* Beograd, 1937. Ciklus *Propoved Abd-el-Saida.* — U ovoj knjizi su Jelićeve pesme nastale pre i posle *Srbijanskog venca).*

[33] U istoj 1917, u kojoj je objavljen *Srbijanski venac,* Milosav Jelić je uhapšen, kao član zavereničke *Crne ruke,* a zatim i penzionisan (u činu majora).

kritikovan zbog »lokalnosti« (i kao pesnik »pokrajine« i »naroda«, koji ne uspeva da se uzdigne do opštečovečanskog), potvrdi kao pesnik sposoban da stane »pred ceo (. . .) univerzum sebe i sveta«, govoreći o tajnama života i smrti (od kojih nema ni najtananijeg prizraka u *Srbijanskom vencu);* ali, ima tu, u ovom vratolomnom preobražaju vojnika vojvode Vuka u Alahovog propovednika Abd-el-Saida, i senke ovoga poraza što gura u samoću, i tamo obećava univerzalnost, kao u boga čija snaga ravna je snazi pustinje oko nas: »Gospoda nije u zaglušnoj tami — / *Bliži su Bogu oni što su sami*«.[34] Možda zanos derviša, sa poklicima: »Aman! aman!« (koji su Jelića morali, u balkanskom ratu, da ispunjavaju osvetoljubivom nadom, ako ne već i ushićenjem?), i uz veliko nastojanje da ritmovima slobodnog stiha, umesto ritma deseterca, ponovi udaranje »zahuktalih gočeva« derviških: »Tam, tama, tama, tam!«,[35] i dolazi »posle jedne smrti« (i to one, upravo, volje za epskom restauracijom), ali *samostilizovanje* Milosava Jelića, po standardnim predstavama Istoka (prejake čulnosti, ali i mudrosti što bi imala da bude u prožimanju saznanjem o sveopštoj prolaznosti), čini i ovu smrt *neproduktivnom.* Tu, uz derviško »Tam, tama, tama, tam!«, »*maloumnom, možda, pravi sviće dan*«,[36] ali ne i Milosavu Jeliću, kao pesniku. Tek ponegde, ispod mimike (vrlo nevešte, uostalom) Jelića što se prerušava u Abd-el-Saida, oseti se da je to *govor posle klanja:* da to govori neko u kome su se *teško isklali duša i zlo,* pa mu je sada ostalo još jedino Alahovo bdenje:

Ne žali, dušo, ne žali,
Sad zlo u meni spi:
Teško ste se bili isklali
Ono i ti.

[34] *Usamljena palma; Knjiga stihova,* ciklus *S afričkih obala.*

[35] U pesmi *Pred zanos derviša (Knjiga stihova; S afričkih obala):* »Bože moj, Bože, ka tebi uzlećem, / Čeznem, vapijem, i molim uzaman! / Razdirem grudi kaktusovim cvećem (!) / Aman, aman! / O, ti što svetlost rasu mi u oči / I u grudi plam, / Tvorče daleki, nigde tebe nije! / O, teško mi je, / Bože, jer sam sam! / Udrite strašno zahuktali goči: / Tam, tama, tama, tam! / . . . / Da saznam tvoga otkrovenja vesti / Napajam dušu nadanjima taman. / Osećam: početak moj beše bez svesti — / Aman, aman! / Stuliću tvoju buktinju razuma / Ja bačeni kam, / I bez obmane, prostora i uma / Vratiću se sam / Uz teški odjek sa gočeva šuma: / Tam, tama tama, tam!«

[36] » . . . Svi životi su iza jedoog kraja. / Zvezde našle drugi sjajan stan; / Leto uzleće sa prestankom maja; / Jesen će samo jasne boje strti; / *Maloumnom, možda, pravi sviće dan« (Pitanje).*

Alah će da te požali
i da bdi

(Zapis). Ovaj Jelić, kao Abd-el-Said, koji se hvali da je »pozno (. . .) Budu, Bramu, kabaliste / I Hristov veliki sad«,[37] nije *poznao* Jelića: ostao je, možda, i dalje od sebe i poezije nego onda kada je (i, naravno, kao da nikada neće zaželeti da Alah nad njime bdi) pokušavao da preinači agonijski govor onoga »Ali što sam ih pobio . . .« u govor »usnulog sokola«, za trenutak probuđenog pred sopstvenom rakom (i ». . . za jedan ašov dublje«).

[37] »Ja, Abd-el-Said, kao zver progonjen, / Šeik i afus u pećinu sklonjen / Proglašen k'o lud, / Rasklapam knjigu od mudrosti čiste. / Rano u osvit mlad / Pozno sam Budu, Bramu, kabaliste / I Hristov veliki sad. / Srce je moje milovalo sure, / Prorokov pleni me žar: / Visine duše danas mi ne tmure / Ni mag, ni oltar. / Pridite smelo, i ljudi i tvari, / U istine dah« *(Poziv; Propoved Abd-el-Saida).*

Dušan Jerković

Jerković je sanjao o velikoj nevinosti, o apsolutnoj dobroti. Pisanje stihova za njega je bila svojevrsna tehnika posvećivanja u nevinost, u najvišu krotkost dečiji bezazlene duše: u svim stihovima ovoga beskućnika, koji je provodio noći po parkovima i podrumima, po klupama železničke stanice, živeći od povremene korekture *Balkana* i *Jugoslovenskog glasnika* a zatim, kao novinar *Politike,* izveštavajući o suđenjima iz Sreskog suda za Srez vračarski (»seljačkog suda«),[1] ima te bezazlene krotkosti: to on kao da je osmehom apstrahovao, i dematerijalizovao, svet oko sebe, osmehom koji je kao onaj njegove dece što se smeše, u snu, usred noći:[2] noć je, mrak je, a deca se smeše u snu: ko bi se još mogao smešiti, u noći, ako ne uspavana deca? Kao da treba dostići tu bezazlenost u snu nasmešene dece, kao da je spas u dobroti bezazleno osmehnute duše, Jerković je sebi slao opomene, u stihu: »sunčane osmehe prospi na drum pred krotkim ljudima«, ili: »Ako se bojiš bola, ne takni ničiju radost«.[3] Bio je u

[1] V. o tome u knjizi Jerkovićevih izabranih reportaža, objavljivanih u *Politici, Dani i noći,* izd. *Novinsko izdavačko preduzeće Udruženje novinara Srbije,* Beograd, 1953. (Priređivač Gojko Banović).

[2] »O, u toj noći cvetnoj, slomljenoj, / u snu se smeše deca« *(Pesnik-vagabunda u noći, Ilustrovani list,* 1928, I, 1; v. u knjizi izabranih pesama Dušana Jerkovića, *Pesme,* izbor i beleška o pesniku Janka Đonovića, izd. *Prosveta,* Beograd, 1953).

[3] U pesmi bez naslova *(»Glas lišća na zemlji što gleda i razapeto nebo . . .«): ». . .* Zamiriše li jutro od radosti u neumivenim grudima, / tišine

stanju da napiše: »ako si siroma, pre ćeš videti nebo«,[4] bez i najmanje ironije, i to kao onaj koji je zaista »siroma«, i koji od siromaštva pokušava da ostvari univerzalnu metodu duhovnoga dobra života i poezije. Biti dobar, znači biti siromah; put u dobrotu jeste put osiromašenja u svemu: u željama, ali i u mislima, u samoj svesti. Osiromašivati, kao rasejavati svoje želje, preobražavati njihovu energiju, potiskivanjem, u osmeh krotkosti, razvejavati i svoje telo i svoju svest: kretati se ka bestelesnosti, kao ka vrhunskoj dobroti u vrhunskoj blagosti. *Biti anđeo:* na klupama beogradske železničke stanice smešiti se, kao krotak među krotkima.

Novoromantizam Dušana Jerkovića je ovo traženje dečijeg osmeha usred noći, ovaj pokušaj bezazlenosti koja pretvara čoveka u anđela. Jerković je živeo mitologiju boemstva, ali onoga iz male pesničke porodice Rista Ratkovića, čiji neizlečivi »kompleks bekstva u skrovište, zaklone, zapećke«,[5] u neprimetnost, pretvarao se neodoljivo u ideal ovoga *iščezavanja* kao najviše dobrote i egzistencije i poezije.[6] Jerković ne traži od boemstva skandal, kao Drainac; iako se poneki trag Drainčev može da nađe (pa i to retko, uostalom) u njegovim stihovima,[7] njegovo boemstvo ne samo što je daleko od velikog, patetičnog gesta kojim je Drainac *scenu* svoje lirike preobražavao u scenu pozorišta izazovnoga »razgolićavanja«, nego je upravo suprotno: to je beskućništvo (i lutanje) koje teži da se ostvari kao *univerzalna metoda,* i u egzistenciji i u poeziji, beskućništvo koje ne dozvoljava zadržavanje ni u jednoj misli (kao da je i misao

uzberi klas i miluj minula stoleća; / sunčane osmehe prospi na drum pred krotkim ljudima! / — / Ne lomi stabljiku mira ničijeg sna / i budi oblak ljubavi nad svačijom tišinom! / Lestvicom dobrote siđi do svoga srca dna! / Lakše ćeš, kasnije, proći željenom visinom. / — / Ako se bojiš bola, ne takni ničiju radost! / Voliš li uzdah vetra il rađanje lišća i cveća, / uđi kroz prozor zore u polje i svuda će mladost / prosuti senke svoje i ljubav biće ti veća / od one koju si tiho krio u kutu rođenog doma«.

[4] U istoj pesmi: »Pazi na lišća glas, na ćilim snegova, na dolazak toplijih kiša. / Od srca ni dvor skuplji nije i, ako si siroma, / pre ćeš videti nebo i duša biće ti viša«.

[5] Velibor Gligorić, *Porušena gnezda; Portreti,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1965.

[6] Jerković je sa Ratkovićem godinama prijateljevao. Prisutan je u kratkovekim, malim časopisima koje je pokretao i uređivao Risto Ratković: *Umetnost* (1924), *Bela revija, Čaša vode* (1925), *Večnost* (sa Monijem de Bulijem, 1926).

[7] »... apaše sam mnogo voleo; / srce ne skrivah po ormanima« *(Eho moje mladosti na Božić);* »Ja srce svoje nosim / na dlanu, / kao koru crnog hleba« *(Pesnik; Volja,* 1928, god. III, knj. I, br. 5).

neka kuća), ni u jednoj stvari, lutanje koje bi imalo da postane jemstvo one nevidljivosti i lakoće u bestelesnosti duha koji se ni u čemu ne zadržava, pa ni u svome sopstvenom telu. To je novoromantičarski pitomo boemstvo: nema sukoba sa svetom, ali nema ni sukoba sa govorom. Boemstvo kao nepripadništvo do nepostojanja, kao neostvarenost do vanmaterijalnosti. U počecima svojim, dok je Ratković još imao snage da živi svoj egzistencijalni (a ne samo pesnički) nadrealizam, Jerković je pokušavao da se preda vrtlozima disocijacija svesti i jezika:

U rukama Ponoć lišće zeleno
kao san bunilo u groznici
to avet mraka proždrla Sve
Ti Neko spasi me
usne na nebu
rascvetali prsti akacije na zidu
na groblju rskaju ladno skeleti štropotom
proleće leti letom revolverske kugle u kotao
klecanje pred mostom
premostiti
prekrstiti
propeleri brujte brujte
prostor pršti.[8]

To je epoha u kojoj će on da objavi neku vrstu pisma »Čoveku — drugu Ristu Ratkoviću«, *Pod senkom samoubistva,*[9] međutim,

[8] *Večnost,* januar 1926, br. 1.

[9] *Večnost,* februar 1926, br. 2: »Zemlju spljoštiti — poravniti. Slepilom nezaslepljen vidim u Sutra: glad jaguara i tople dahove belih medveda pod srebrnim nitima polarne svetlosti Islanda. Za utehu plave Skandinavkinje sanjati o Japanu, jer Misisipi naglo teče, dragi moji crvenokošci. Pa sneg u visu, sneg — pepeo, svuda oko blede gimnaziskinje u čijim očima svetiljke plaču noću u šetnji ulicama sa starim ocem. Senke kroz njih i nestati na plafonu kao odbegli zvuk sa violine, da, sve, kao san kroz serpentinske zimske Noći, kroz tunele usred tame. Zanemelosti. Poda mnom provalija, na ivici telo postavljeno, beli se dno usijano crvenom lampom. Ludilo — smrt. Plamenovi u daljini kao misli za uglovima. Zaboravljeno pismo i sastanak pred bioskopom, jer duša je ne samo tu. Značenje svega nosim u sebi. Ne otpečati taj crveni pečat? Ne dodirnuti, pazi, on je plamen! Odgonetnuće zeleni zvuk. Očekivati ga. Tonovi, spiralni, kao sa talasa šum, krik galeba u zoru pod rasprslom maglom, senke trospratne pred hladnim revolverom i bežanje od samoga sebe, do ludila, do besvesti. Vrtoglavica: slike iz unutrašnjeg. Vizija: duhovi — do ludila«. (Ovaj tekst nije objavljen u knjizi *Pesme.)*

asocijacije koje se otimaju od svake mogućne »racionalizacije« (kao od svake mogućne svoje sistematizacije, povezivanjem njihovim u celinu), i koje kidaju tekst, tako da bi sve rečenice imale da budu (ne tako daleko od ideala nadrealističkog automatizma) kao elementi ovoga prostora koji »pršti«, ne dosežu ovde ni onu poeziju koju je, kao nešto kasniji *novoromantičar,* Jerković naslutio. Nisu one za njega, niti je on za njih. Ako je i bio »pod senkom samoubistva«, to samoubistvo ne zahteva kidanje fraze, asocijativnim vrtloženjem, disperzijom teksta, vizije i rečenice, automatizmom kao razaranjem svake racionalnosti; to je samoubistvo laganim iščezavanjem, bezbolnom zabludelošću, snom o pretvaranju samoga sebe u cvet, u zvuk, u list, Jerkovićevim snom da ga »... nosi noć, kao cvet, kao zvuk, kao list, / na vetru što zvezde ljulja na rosnim krunama grana«.[10] To je samoubistvo rastvaranjem svega konkretno-čovečanskog u osmeh, omamljivanjem svesti, samopretvaranjem čoveka u sen, kada od sveta ostaje još samo treperenje, lelujanje senki, i kada se »noćne meditacije na mansardi« ovoga pesnika koji se samome sebi čini kao »živi leš«,[11] preobražavaju u »noćne čarolije na mansardi«, tako da se i grad pretvara, od »hladnoga groba«, u nekakav začarani grad iz bajke, vaskrsle iz odavno »utopljenog detinjstva«, kao u pesmi *Molitva za spas:* »Treperi, treperi usnula noć / i vetar leluja senke. / Plamenom plamte svećice. / — / To svetle, ko zvezde, ulice. / Noć. / — / I drhti već, drhti zvuk, / plamenom nebo već sija / i bele ruke su sklopljene / na molitvu za spas. / — / Treperi, treperi usnula noć / i srce se ljulja, ko sen, / i jeca glas«. Jerković nije, svakako, onaj nepoznati, u tajnu zagnjureni mladić, sa ivice apsurda i mistike, iz teksta *Pod senkom samoubistva:* »On odnosi Noć na motociklu«, nego je ovaj mladić koji zagledan u noć, pod sobom, iz neke beogradske mansarde, kao iz groba, prepušta se toj noći da ga *nosi,* pretvarajući je u noć grada iz bajke, prepunu ustreptalih svećica, u vaskrslu ozarenost »prohujalih Božića«.[12] To srce koje se »ljulja, ko sen«, to pretvaranje tela u senku, u sveopštoj dematerijalizaciji koja začarava svet, tako da sve kao da sliva se, iščezavajući, u jedan jedinstveni

[10] U pesmi *Ja; Misao,* 1928, XXVII, 201—202.

[11] »O, nisam li živi leš, a hladni grob ovaj grad, / koji u srcu se grči. / Ko ulicom sada trči, / kad ponoćne cvetaju jeze?« *(Noćne meditacije na mansardi; Srpski književni glasnik,* 1928, XXIV, 2).

[12] V. pesmu *Tuga za detinjstvom; Letopis Matice srpske,* 1929, CCCXXI, 2.

zvuk, koji sve obuhvata, držćući (»I drhti, drhti zvuk«), to je *spas* kome ovaj pesnik nije prestajao da se moli, tako da je njegova pesma (uvek kada se u njoj nasluti poezija) *»molitva za spas« ovakvom bajkovitom dematerijalizacijom,* a sam taj spas jeste pokušaj nekoga gorko osmehnutog samoubistva, bez krvi, preobražavanjem sebe u senku koja se leluja, koju noć, kao neka velika, ponovo pronađena majka u ponovo pronađenom detinjstvu, nosi i njiše: »Da zanjišem detinja srca, kao lampione; / i stihovima tihim nijedan ne smeta jaz«.[13]

Jerković bi da bude lak, lakoćom cveta (zvuka, lista), koja je *lakoća nesvesnosti vančovečanskog;* nemirenje sa sudbinom čovečanskog, pokušaj *raskida* sa čovečanskim, u ovom snu o pretvaranju sebe u list (zvuk, cvet), kao u bajci, koja je uvek »na duše skrivenom dnu«[14] (na dnu gde od sveta ostaju treperenja svetlosti i samo lelujanja senki), neizbežno je i nemirenje sa govorom: »Da li je svetlija noć, da li je tamniji dan, / kada sam travama i pticama drug, / kad nagnut nad samim sobom skrivam svoj san, / da ne zamre tiho uokviren krug: / — / Krug osmeha, sreće, patnje i ljubavi nevesele, / krug snova raznobojnih, krug svetla, / krug zvukova vetra, neba, krugovi dojki i trbuha. / . . . / Telo kad zauvek prezrem, neću lomiti dane. / O možda ćete me sresti nasmešenog u rekama? / Disanje napustiti i oprati ove rane, / i biti samo izdah na vetru u rodnim, dalekim smrekama!«.[15] Biti »samo izdah na vetru«: biti samo *izdah* govora, ovakvim pseudo-govorom koji je izigravanje govora u njemu samom, izigravanje koje stvara »krug zvukova«: svaka strofa je po jedan takav krug, pesma je »tiho uokviren krug« koji samo što ne »zamre«, stalno na granici zamiranja, i sámo to zamiranje: *simbolizam reči kao zvuka u novoromantičarskoj verziji* koja nije ni trijumf zvuka u potpunom raskidu sa osnovnim smisaonim usmerenjem govora, ali ni vernost tome usmerenju, nego lebdenje, u neodređenosti, između smisaonog i čisto-zvučnog, ovoga čoveka koji, nagnut nad samim sobom, skriva svoj san, pitajući se da li je svetlija noć, da li je tamniji dan kad je travama i pticama drug, ali htejući tu neodređenost, to neznanje (između svetlosti noći i tamnosti dana), kao što hoće neodređenost samoga sebe, kao čovek, koji je drug travama i pticama, u tome drugovanju koje *i nije i jeste* drugovanje, i u

[13] *Ja*

[14] »Bajka je još samo na duše skrivenom dnu . . .« *(Tuga za detinjstvom).*

[15] *Tužne radosti*

kome i te ptice i trave *i jesu i nisu* ptice i trave, u toj neodređenosti koja se, međutim, iskazuje lakim kolebanjem, *i koja se hoće,* koja se voli, u toj ljubavi za neodređeno kao za lirično, u tim serijama lakih obmana, kao u igri skrivanja, pa je govor skrivanje stvari: »Telo kad zauvek prezrem, neću lomiti dane / O možda ćete me sresti nasmešenog u rekama«. Život, kao »krug osmeha«, ili »krug zvukova«, »krug svetla«, u koji (krug) utapaju se patnja i sreća (ili: koji krug i stvaraju ta patnja kao sreća i sreća kao patnja), tako da se više ne razlikuju, u stvari je krug racionalno-odredljivog i iracionalno-neodredljivog, racionalno-smislenog i zvučnog, — i u kome bi se reč svela samo na element melodijskog *gesta,* melodijske *linije,* — kada se racionalnost nalazi na putu gubljenja u iracionalnosti, ali se u njoj nikada potpuno i ne izgubi: jedno *skrivanje, a ne skrivenost,* u krugu zvučno-smislene žmurke, igra smisla sa zvukom, i zvuka sa smislom (u ptici, u travi, u drugovanju sa pticom, sa travom), ali *na površini,* na kojoj je reč prevashodno sredstvo omamljujućeg zamiranja, kao neke lepe smrti, koja je lepa jer je prividna: jer je u šumu ove igre rečima što se beznaporno (bez oštrijeg, i disonantnog, sukoba između smisla i zvuka, simbola i stvari) slažu u krug rečenice, u krug strofe.

To je nesumnjivo nemirenje sa govorom, ali bez žestine, u tipično novoromantičarskoj blagosti i pitomosti: blagim i tihim (daleko od svakog izgreda, od svakog jezičkog i stilskog skandala) obespredmećivanjem govora, ili blagim utapanjem govora u besciljnost. Jerković može da napiše stihove: »Moja kad klone ruka, / dolazi noć«,[16] ali sva njegova istina, ipak, nije u njima: on *hoće* ovu noć od klonuća ruke, onako kako hoće klonuće volje i svesti, ili kako hoće obespredmećenje (noć) misli i govora, putem idealnog samozaborava »u mutnom«: »Da mogu bar sasvim da se u mutnome zaboravim, / da me vetrovi jesenjim lišćem jednom zauvek pokriju; / nevidljiv za svet i svetlo, *da svud i nigde boravim,* / dok me skitnice snene rukama suhim ne otkriju. / — / Bezimen da sam i bezglasan, tiši od daha listića trava, / i kao magla da zasvetlim, / *da lutam samo duhom*«.[17] Ideal je dah, disanje;[18] ideal je da se govor izjednači sa disanjem: ne samo,

[16] *Pesnik*

[17] U pesmi bez naslova *(»Dok ne utone sasvim, dok, umorno, ne svene . . .«).*

[18] V. kod Desimira Blagojevića: »Pomiluj dah, zakloni dan« *(Mrtve ptice; Karneval anđela,* Beograd, 1930). — Jerković nije mogao bez reči o disanju:

dakle, govor koji ne kazuje (». . . i ne reći snove, u kojima zabludno grešim, / ne kazati dragoj slova pod lišćem oraha što sam zapisao«),[19] nego govor kao disanje: izgovarati reči kao da se diše, govoriti kao disati, biti sveden na disanje, u čistom postojanju (pa je strofa, — koja se najčešće gradi smenjivanjem dužeg i kraćeg stiha, — pokušaj prevođenja ritma govora na ritam ovoga ujednačeno-smirenog disanja?). Ideal čistote jeste ovde novoromantičarski ideal bestelesnosti, i bez-ličnosti, u duhu (i verziji) beskućnika; bestelesnost je tu idealno beskućništvo, i u egzistenciji i u govoru: »Ni u jednom ogledalu ne ostade mi lik, / ni na jednu zvezdu suza nije mi kanula«,[20] »Dragani ni drugu nisam sve jeze izustio«.[21] Ne izustiti svoju jezu znači utopiti svoj lik: »Stope se reči za uglom kao da rečene nisu. / Oblaci nada mnom kleče i stabla umiru sene. / Da pođem svijen tugom u susret nebeskome visu / utopljenoga lika u talasju popodnevne pene?«.[22] Kao da kazivanje jeze jeste stvaranje sopstvenog lika; jeza stvara lik, jer je lik uvek ovaj lik jeze, ili lik u jezi, pa je bekstvo od lika bekstvo od jeze, pa je nekazivanje sopstvene jeze ovo utapanje lika u penu, »u talasje popodnevne pene«, ovo uzdizanje ka »nebeskome visu« na kome nema lika? Negovorenje

». . . diše lišće sa zvezdama«, »Tako mi mira, radi disanja i sna«, »Prisloni uho da čuješ srce noći, / kako diše«, »Diše, kao reka . . .« (sve u pesmi *Zakletva na ljubav);* »I toplo svakom drvetu i senci pokloniš zadihan dah« *(Disanje za nju, II);* »Mir taj, kao melem ranama duše, dišem« *(Kada me zaokruži ponoć);* »zaboraviću se da dišem — tako mi hleba!«, »Mala ptica kao srce moje . . . / — / I ona diše miris neba« *(Ćutim o tebi);* »Dah osmeha Tvog i dlana, ne proleće, volim« *(Sećanja na tebe);* »Pod belim dahom meseca, u senci ljubav moja« *(Berba ljubavi);* »oprosna pesma disanju mirisnog zelenila trave« *(To diše ljubav u meni i novo proleće);* »Ko sam i zašto dišem ne mora niko znati«, »Da li bih nekog nasmešio, kad bih za njega disao?« *(Tužne radosti);* »Da te u disanju nečujnom vidim«; »Vidiš: tako trave dišu sneno« (u pesmi bez naslova: *»Vidiš: daleko san moj . . .«);* »U toj maloj sobi srca dišeš samo ti« *(Nezavejani stihovi za tebe, 5);* ». . . dok sada po njima dišu / otišlih ruku pokreti i suze sklopljenih zena?« (u pesmi bez naslova: *»Vrisak je stakla i žubor u senkama aprila . . .«).*

[19] *Tužne radosti.* — V. isto u pesmi *Ljubav u proleće: »Ljubi kao onaj što ne zna za hleb, a voli, / i na dno srca skrij tajnu, najbližu tebi!* / Ne ispovedi ni senci, ni ptici, ako te tuga boli, / i patnju tiho skrij i čuvaj! Najdraže sebi / prigrli, kao zlatni zrak sunca, / dok lahor, sa gorskog vrhunca, / plovi po lišću i cveću, kao leptir lak! / . . . / Po senci lišća kestenja zatreperiće zvuk, / kao pod velom meseca bleda balerina. / Tad na dnu zena zasjaće neznane zvezde luk / i, tiho, u srce se spustit sa modrih visina«.

[20] *Ispovest*

[21] U pesmi bez naslova: *»Dok ne utone sasvim, dok, umorno, ne svene . . .«*

[22] *»Vrisak je stakla i žubor u senkama aprila . . .«*

je neznanje; neznanje je neznanje jeze, koja je u izvesnosti (koja se može reći, »izustiti«: koja je u govoru). Jeza je u govoru lika (i u liku koji govori: u liku govora). To je san o oslobođenju od govora i od lika, san da se bude »slobodan kao zvuk«,[23] zvuk odbegao od reči, u ovom bekstvu od lika, od tela: ne sme da bude tela, lika, imena, ni za misao ni za ljubav. To je san o »edenskoj sreći« koja je sa govorom nepomirljiva (onako kako je nepomirljiva sa svešću ili kako je dah apsolutno-idealne vanmaterijalnosti nepomirljiv sa ma kakvim oblikom), ali koja ne može bez govora, jer je sreća ovoga rastvaranja govora kao samoga rastvaranja lika, ovoga »stapanja« reči koje je rastapanje lika, magla umesto lika, ili poezija kao ta magla koja »zasvetli« (». . . i kao magla da zasvetlim«):

Plamen sunca je med, a mlečni odsjaj je zvezda
odlazećih nemo iznad usnulih glava.
Pesma proleću raste do neba iz ptičjega gnezda,
oprosna pesma disanju mirisnog zelenila trava.
Virovi bistrijih zvukova utapaju varnice duha . . .
Idemo kroz perivoj mladosti, u kome i drača ima;
ćutimo pod mirom modrog nebeskog ruha;
edenskom srećom lebdimo u novorođenim snima
vatrometom zora, tek izniklih, rošeni.
Odlazimo zanemeli kroz mećavu dana i noći
jutrima, vetrom i večem u večnu ljubav nošeni

(To diše ljubav u meni i novo proleće). To je sreća »večne ljubavi« (kao apsolutne ljubavi) koja je neostvarljiva i neizgovorljiva, ali to je i sreća neizgovorljivosti kao beline neznanja i besciljnosti ove »večne ljubavi« što prodire i u govor i u lik (rastvarajući govor, i rastvarajući lik): sreća u magli koja svetli (ili sreća zbog magle, koja se hoće više od svega, sreća koja i čini da ta magla svetli?). To je *sreća napuštenog koji napušta,* i usamljenog, u svetu bez ljubavi, kao miljenika »večne ljubavi«: sreća pesnika-vagabunda koji se, bespredmetan i besciljan,

[23] »za utehu tebi sebi za jad / napustiću ljubavnih snova grad /'. . . / lutaću zanosom plamnim sa sklopljenom dušom na dlanu / sam / i biću gost prvom proleću u cveću / ariji vaskrsloj novoj / i slobodan kao odbegli zvuk« *(333, poema ljubavi,* Beograd, 1926). — San ovaj, o tome da se bude slobodan kao zvuk, napuštanjem »ljubavnog grada«, evo kako se javlja i pod maskom, kao da se skriva: »za utehu tebi sebi za jad«.

lutanjem, neznanjem cilja, kao neznanjem govora (skitanjem po noćnim ulicama ali i po ulicama rečenice), pretvara u anđela.

Anđeo je »somnambul u maju«: laka opijanjenost u *mlakoj* groznici proleća, ni pijanstvo ni trezvenost: »Kao uklet, tužan, zaboravljaš svet; / kao da anđela ili ptica let / nosi te u raj«,[24] — zaborav sveta, ali i zaborav ukletosti (po beogradskim podrumima i mansardama), ili *ukletost što se preobražava u raj* (u koji nose anđeli »ili ptica let«); zalutalost između znanja i neznanja (ukletosti i raja, ali i »ptica leta« i anđela); izabiranje anđela je izabiranje zalutalosti, ili izabiranje neznanja, ne-odgovora, ne-izbora: *izabiranje neizabiranja,* kao vrhunske »čistote«:

To je san ciklama, kada tone noć;
to je šapat senki, i magična moć
vodi te do dna.

To je osmeh ptica, kad zadrhti list,
od plamenih zvezda, dok ti, srcem čist,
lutaš svud bez sna.
. . .
U svenuloj tami, pod dahom jablana,
vetar veje krik dana.
Da nije to poljub usana?

(Somnambul u maju). Biti »srcem čist« imalo bi da znači biti u ovakvom neznanju kao u čistoti lebdenja u neodređenosti, između imperativa svesti (onoga koji se oglašava lako-pevušećim postavljanjem pitanja, kao u ovim gotovo šlagerski intoniranim tercinama) i težnje da se pitanju suprotstavi nemogućnost odgovora: da se dâ neodređeni odgovor, da se neprestano podržava ova neodređenost, koja ide od »sna ciklama«, preko »osmeha ptica« (osmeha u kome ptica ne uspeva više *da opstane* kao ptica), ka pitanju nisu li »kaplje na ciklamama« »suze« (tvoje), i nije li »dah jablana« »poljub usana«, a ruka u travi sneg koji je pao (u jednoj od najčudesnijih, ali i najlirskijih, strofa Jerkovićevih: »U senci mirisa ljubica / beli se ruka na travi. / Tvoja ruka da li je, ili je pao sneg?«), sve do pitanja o ljiljanu i »smrti device«: »Svenu li ljiljan to, / ili je devicu tužnu bela pohodila smrt?« To je oslobođenje od težine pitanja, kao od same težine smrti: ritam lakog pevušenja, nađen u lakoći pitanja (u

[24] *Somnambul u maju; Letopis Matice srpske,* 1928, CCCXVI, 3.

nedoumici u najnižoj, najbezopasnijoj, sferi: rosa na ciklamama — suze (tvoje), dah jablana — »poljub usana«, a u kojoj treba da se »kolebaju« i ciklama i suza, i jablan i »poljub usana«: i čovečansko i vančovečansko), produžava se, neosetno (i nezadrživo), i pitanjem o svenuću ljiljana i »smrti device«, tako da samo pitanje o smrti (ali i sama izvesnost smrti) gubi se ovde u ovom pevušenju koje svemu (pa i smrti) oduzima težinu, utapajući sve u providnost svoje prigušene zvučnosti. *Devica,* koja se tu javlja, svakako je doneta onim istim talasom zamiranja Erosa koji ju je doneo i anđelima iz knjige *Karneval anđela* Desimira Blagojevića (nije li to agonija Erosa u nerazlikovanju ruke žene od snega što je pao na travu?); ali, to je i devica ovoga devičanskog neznanja, ovog nerazlikovanja suze od »kaplje na ciklamama« koje će se uliti (stalno istim ritmom lakog pevušenja) u *nerazlikovanje smrti čoveka od svenuća ljiljana* (pa je zbog toga to »bela« smrt ovoga belog, devičanskog, neznanja: nevina i naivna smrt?).[25] To je devičanstvo protiv jeze (u znanju lika, tela), devičanstvo neznanja ili devičanstvo lutanja između suze i ciklame, svenuća ljiljana i čovečanske smrti, devičanstvo kao ljiljan u čoveku i čovek u ljiljanu, kao mesečarstvo: ni svest ni ne-svest, ni misao ni iracionalitet: ni čovek ni ptica nego mesečar, somnambul kao zalutalost između čoveka i ptice (kao »osmeh ptice« u kome iščezavaju i čovek i ptica); to je *somnambulizam kao tehnika pretvaranja čoveka u anđela,* — jeze znanja u blaženstvo neznanja, — somnambulizam kao lebdenje, u lakoći, *izvan i iznad* stvari i bića.

Ako se, u ovome svetu kolebanja stvari i bića, kao u svetu rastvaranja izvesnosti (u svetu »osmeha ptice«), ponekad, — pa i to veoma retko, — *pokuša* da javi neka stvar, ona je isključivo stvar onoga što je odbeglo, što je odsutno: ona ne znači sebe nego znači ovo odsustvo ili »odbeglost«: »Na zamagljenom staklu čaše ostali tragovi prstiju, / odavno odbeglih već sa kruga ovoga stola«.[26] Ostalo je samo cveće, ali ne i »devica« koja je to cveće

[25] V. ovu *belinu neznanja,* i njen govor kao govor »blagovesti«, u pesmi *Anđeoski prosjaci* Desimira Blagojevića (u knjizi *Karneval anđela):* »Blagovest tiha / u ruci dršće / da blagost duše ljubičaste / krotko zanjiha. / U polutami raskršće / sanja o smrti / plave i blage laste. / — / *Neko plače, beli vrti.* / — / U tvojoj zeni / raste i raste / jedan zaneti spas. / — / *Neko plače, beli vrti«.* To »belo« neznanja, u ranoj Blagojevićevoj poeziji, stiže mestimično i do ovakvog zatvorenog govora; Jerković za takav govor ne zna: taj govor ne dozvoljava mu njegova *pričajuća* rečenica, protivna ma kojoj dubljoj koncentraciji.

[26] *Nature morte*

brala, ne i mornari koji su to cveće doneli »ovamo, na sever«: »Kojom stazom luta sad devica čije su ruke cveće to uzbrale? / Gde su mornari čiji su brodovi to voće morem preneli / ovamo, / na sever?«.[27] Ali to pitanje je lažno, jer se neće da zna gde je ta devica (gde su mornari); neće da se vrati ruka čiji trag je ostao na staklu čaše. Hoće se samo taj trag, to neznanje, trag kao svest o neznanju, kao provokacija na ovo pitanje, ali koja posvećuje u odsutnost, u ovo smirujuće lebdenje (treperenje) između znanja i ne-znanja. Ako se lik tu ponekad obećava, to je samo jedan momenat na putu njegovog rastvaranja: »nijedan šapat moj nikada usnuti nećeš / lik tvoj bledi u snu magijom dočaraću sebi / i laganim smehom kao grehom nekim / prosuću pregršt sna sa dlana svog na te: / čuj: / zaboravi me blago / mene i sve moje drago / i pođi po snu u mir«.[28] To je *Desimir Blagojević:* ovo »čuj«, to dozivanje koje, međutim, obećava neodazivanje, ta ljubav koja, dok se traži, u stvari se odbija (». . . i pođi po snu u mir«), *ta ljubavna čežnja suprotstavljena ljubavi,*[29] to rastvaranje svakog tela i svakog lika u »tajanstvenim vodama« bespredmetnosti ove čežnje (koja odbija predmet onako kako, neprestano se samo-izabirajući, odbija ostvarenje): »Rumenim telom čežnja otiče i lik nam utapa u tajanstvene vode«.[30] To je »tajanstvenost« onoga što, dozivajući (»čuj«), u stvari suprotstavlja simbolističku ljubav za daljinu (za sve što trajno ostaje daleko, neostvarljivo) ma kakvoj blizini, i u erotici i u govoru: poziv na mir, kroz zaborav (ali blago i »lagano«), »lagani« smeh kao greh »prosipanja« sna na telo, poziv na sublimaciju »najtamnijih strasti«, odbijanjem erotskog ostvarenja *(»prosuću* pregršt sna (. . .) na te«: potiskivanje »prosipanja« kao ovo prosipanje sna?), na putu ove blagosti zaborava, i zaborava koji uvodi u blagost: zaborava erotičnosti, tela, lika. I to je Crnjanski, u poslednjim svojim odjecima: ne Crnjanski u intonaciji rečenice (iako se i to javi, premda retko: »Nijedna kap mojih najtamnijih strasti / neće na telo tvoje pasti / Možda će te jedino tuga moja spasti«),[31] nego

[27] U istoj pesmi.

[28] U poemi *333.*

[29] I koja otkriva, u poeziji Desimira Blagojevića, »Isusa u ženi« (»I praštaj radi čedne večeri, Isusa u ženi, / jaganjca u jaslama«, — *Jezero pomirenja; Čaša vode,* 1925, kasnije u knjizi *Karneval anđela),* posvećujući u kult čednosti, u stilu misticizma Blagovesti.

[30] Desimir Blagojević, *Profil tvog devojačkog tela; Karneval anđela.*

[31] *Ljubav*

Crnjanski kao ovo narcističko zadržavanje »strasti« za sebe (i davanje, drugome, za spas, sopstvene *tuge* umesto strasti), i *Crnjanski kao lutanje,* kao metoda besciljnosti i umora (u stvari: umora za cilj), kojom se reči oslobađaju od predmeta, i kojom govor postaje *poetičan onoliko koliko je bespredmetan,* koliko je govor reči u lebdenju ovoga čoveka u lebdenju (u lebdećoj zabludelosti), ali Crnjanski koji je neponovljiv, Crnjanski sveden na stav, prisutan u osnovnom opredeljenju (»Lutaš, neznan, po danu / i tiho se priljubiš snu. / — / Snen horizont i devičanstvo oblaka miluješ blago«),[32] ali ne i u govoru. Ta snenost, zalutalost, i to (tipično Crnjanskovo) *milovanje* oblaka (uvek umesto obećanja: »Najbolniju pesmu ljubavi na dojkama napisaću tvojim«,[33] — obećanja čija lažnost nezaustavljivo se iskazuje pozom sentimentalizma), tek ponegde prodire i u govor, ali, u stvari, ne postaje jemstvo govornog »eterizma« i fluidnosti. Ova *boemska verzija novoromantizma tridesetih godina (»anđeoskog« novoromantizma)* ne doseže lakoću i prozračnost govora u razvejavanju stvari: ta lakoća je ideal koji ne postaje materija pesme, i koji se zato pokazuje; to je pospoljašnjenje novoromantičarskog duha, najčešće demonstrativno, u oblicima zapovednog načina: »Pa klekni pred oblakom svetlim i pij, / i snevaj san!«,[34] »Otvori prozore da Ti soba miriše svetlom zvezdanih polja«,[35] ili, još uprošćenije, i još beznadnije: »Dođi šapatom rose«.[36] To je zapovest utoliko neumitnije ovako neposredno iskazana ukoliko je manja mogućnost da se uistinu i izvrši: da pesma bude materijalno, svojim govorom, ozbiljenje ovoga mirisa svetla zvezdanih polja ili ovoga šapata rose, u stilu novoromantizma kao govornog ozbiljenja simboličke poetike. Oseća se, stalno, *svest koja pruža otpor zaboravu* (»blagom«) i lutanju; umesto autentičnog rasejavanja zaboravom, i stvarnog lutanja (koje šta bi bilo drugo do zalutalost između subjekta i objekta, zalutalost koja vodi rečenicama pseudo-radnje kao što je »milovanje oblaka«, ali i ukidanju empirijske realnosti, u duhu simbolističkog »šapata rose«, i »mirisa svetla«?), to je »šapat rose« i »miris svetla« bez unutarnje svoje nužnosti, *bez duha* u kome se stvaraju, *nešto spoljnje:* stvar knjiške »poetičnosti«, ili stvar

[32] *Banat (Za Jelicu Popovićevu).*
[33] *Triptih*
[34] *Leto*
[35] *Proletnje pismo za tebe*
[36] *Berba ljubavi*

novoromantizma koji već prelazi u konvenciju, koji se ne ostvaruje rasejavanjem stvari neposredno-empirijskog iskustva, nego uglavnom traži sebe njihovim prostim ignorisanjem, tako da su elementi sveta koji on pokušava da obrazuje samo trava, ptice, zvezde, gnezda, zene (»snene«), koje nisu trava, ptice (zvezde, gnezda, zene), ali ni simboli, nego »poetičnosti« jednog već konvencionalizovanog ukusa, koje se neumorno ponavljaju, ne dozvoljavajući nikakvo stvarnije asocijativno kretanje, nikakav istinitiji život. Ako se ne može osporiti izvornost osnovnog impulsa Jerkovićeve pesme, nesumnjivo je, takođe, da se ta izvornost ne razvija, da je pod teškim pritiskom konvencionalnosti: postoji, i u najvišim trenucima Jerkovićevog novoromantičarskog modernizma, ovaj otpor razvejavanju tela i lika: otpor svesti, ali i (možda još presudnije, za njega sudbonosnije) *otpor ljubavi.*

Nije ni najmanje slučajno što je ovaj anđeo-somnambul (kao poslednji odjek novoromantizma, tridesetih godina) pokušavao, čak, protivno osnovnoj poetici novoromantičarskog duha, *da lik zadrži najprostijim imenovanjem,* ostajući na granici između poezije (nesumnjive, ali slabog naboja) i privatnosti (izvanredno jake): »Mir taj, kao melem tajnama duše, dišem / a *lik plavokose Jelice* lebdi sred kruga snova / . . . / Prelete oblaci slutnja, srce se u ponoć ljulja / i disanje tame me mami sve dublje u krilo zori . . . / To se *Jelice lik* sred mojih zanosa šulja (!) / *i tada pobožno ćutim, dok plamenom ne izgori«.*[37] Sve poetski slabo u ovim stihovima je od te anti-tvoračke privatnosti, od svega neposredno »biografskog«. Ali, *odakle* to neposredno »biografsko«, ta ljubavnost koja nije došla do tvoraštva (i zato završava u sentimentalizmu i konvencionalnosti na koju on osuđuje), ako ne iz najbitnijeg iskustva ovoga novoromantizma koji razvejava svako telo i svaki lik, u kome se niko i ništa (ni jedno biće, ali i ni jedna stvar i ni jedna misao) ne može da održi? Ono nespretno, i groteskno, *šulja,* koje Jerković ovde pokušava da veže za »Jelice lik«, ne nosi (nego razara) poeziju, ali u njemu jeste istina novoromantičarskog duha koji odbija likove, koji ih *spaljuje,* — tako da je novoromantizam i ovo *spaljivanje likova,* kao kult, kao ritual žrtve likova koji će naći odbleska u onome: »I tada pobožno ćutim, dok plamenom ne izgori«, — ili istina *likova* koji se »šunjaju« granicama ovoga duha, kao u nekakvoj nadi da će

[37] *Kada me zaokruži ponoć; Srpski književni glasnik,* 1929, XXVIII, 8.

ih vatra novoromantičarskog spaljivanja mimoići, istina likova koji mogu samo da se »šunjaju« oko ovoga duha: likova koje taj duh neće *prihvatiti,* sve dok jeste to što jeste, ali koji ovde dolazi do svoje samosvesti. Dušan Jerković, koji pokušava da unese »lik plavokose Jelice (. . .) sred kruga snova« (tako da taj lik *lebdi,* između svoje konkretnosti i ovih »snova« u kojima se ta konkretnost rastače), jeste onaj koji još može, novoromantičarski, *pobožno da ćuti* dok taj lik, u lebdenju, spaljuje vatra njegovih snova, ali ta njegova pobožnost, u stilu novoromantičarskog kulta i rituala spaljivanja likova, ovde je već ugrožena. Ovde je ugroženo, u samome svom korenu, *ćutanje* u časovima kad lik nestaje; iz samoga tog ćutanja (*i protiv* njega) javlja se ovaj Jerković koji izgovara ime *Jelica,* tražeći kroz njega sopstveno svoje ime, onaj koji će u pesmu pokušati da unese i ovakvu rečenicu: »Od tebe niko mi dosad toplije ne reče: Dušane«,[38] ili: »čuj me! — / I Dušan Te voleće«,[39] pokušavajući bezuspešno u intonaciji pisma da nađe intonaciju pesme, u nesporazumu sa tvoraštvom, ali i, sasvim sigurno, sa novoromantizmom koji pristaje na ton ispovesti, ali izigravajući ispovest samu, onako kako izigrava svaku sadržinu, svaku težnju ka određenju.

To je, svakako, sukob tvoraštva i privatnosti (poezije i ne-poezije), ali to je i *kriza novoromantizma,* ili sukob apsolutne (novoromantičarske) ljubavi, koja ne zna za lik (i telo), i *stvarne* ljubavi koja ima lik (»plavokose Jelice«). To je, u Jerkoviću, sukob ovoga na lik nesvodljivog, bezimenog somnambula-anđela, sa Dušanom Jerkovićem koji traži sopstveno telo i lik, tražeći telo i lik svoje ljubavi, i koji pokušava, usred bludećih senki svog novoromantizma, da izgovori i sopstveno ime. To je upućivanje na lik, i ime, ali još usred novoromantičarskog duha zalutalosti: »Zalutali leptir i ja i misao o Tebi / nekoliko oblaka izvirilo iza krova / *pa nacrtaj lik svoj samo* ili najnoviji san! / . . . / Ti znaš kao i ovo proleće oko mene / da Te ljubi Tvoj Dušan«,[40] kada ovo »pa nacrtaj lik svoj samo« (tu, između oblaka i zalutalog leptira) otkriva ovu istu pometnju između žudnje za likom i novoromantičarskog kulta nadoblične, nepredstavljive vanmaterijalnosti (koja ovde može da pristane samo na

[38] *Nezavejani stihovi za tebe, 2*
[39] *Skica za tvoju proletnju haljinu*
[40] *Proletnje pismo za tebe*

oblak i leptira). To je pometnja koja se iskazuje Jerkovićevim pokušajem da rečenice svakodnevnog opštenja: »Čuj me! / I Dušan Te voleće« izmiri, u istoj pesmi, sa novoromantičarskim ukusom i stilom: *»kao pena tame* neka Ti bude svila / tamnomodra, *zvezdana, sa mrljama ovih oblaka; / sa senkama* izniklim na mome ukletom liku; / *meka* kao perunika *i laka!«,* ali to je i pometnja, takođe, koja se iskazuje i najavom sukoba ovoga novoromantičarskog duha u krizi, — rastrzanog između imperativa utapanja svega u senku i želje za telom, likom i imenom, — *i same stvarnosti* iz njegovoga najneposrednijeg susedstva, kao u pesmi *Sećanja na tebe.* U ovoj pesmi, najverovatnije napisanoj 1928,[41] to je novoromantičarsko »priviđenje mutno«: »Srce priljubljeno srcu. *Senke se stope u krug. / Priviđenje je mutno«,* ali priviđenje kome ne protivureči ovde samo ponovno izgovaranje imena Jelice, nego i sama stvarnost, kao neko »telo već svenule žene«, koja umire u susedstvu, ta *stvarna smrt »tela već svenule žene« umesto novoromantičarske »bele smrti«* device, i koja kao da pokušava da prodre kroz pukotine ove novoromantičarske svesti: »Mre u susednoj sobi telo već svenule žene. / Stazom svijenom, daleko, nazirem nečiji hod. / Zvezde utopljene dve (nisu li Tvoje zene?) / . . . / Na talasima sna . . . « Šta je to »telo već svenule žene«, koje se ovde, u ovoj pesmi od osam strofa, javlja u dva maha, to telo doneto zamahom jednoga jedinog stiha-rečenice, kao najprostije informacije, i u punom protivurečju sa »talasima sna« i »mutnim snoviđenjima«, ako ne stvarnost već u neposrednom susedstvu ovoga novoromantičara, stvarnost koja se tu vraća, neodoljivo, ali i *istovremeno,* sa njegovim pokušajem vraćanja liku i telu ljubavi? Ima tu *strepnje,* u časovima žudnje za ozbiljenjem ljubavi, i u časovima povratka ovoga novoromantičarskog emigranta iz tela i lika telu ljubavi i telu sveta, — strepnje koja će novoromantičarsku igru sa senkom da završi zlom slutnjom (ili slutnjom zla): *»Nešto se strašno sprema«,* u pesmi *Triptih:* »Putuje senka sa mnom, / putuje, kao zvuk. / Cvetaju trešnje za mnom,[42] / dok mesec opisuje luk / nad srcem plamenim. / . . . / Sa senkom čeznem spas, / al' zalud . . . / Nešto se strašno sprema«, — ali povratak taj ne može ova strepnja da spreči, onako kako ona ne može da se suprotstavi

[41] *Srpski književni glasnik,* 1929. XXVII, 3.
[42] To su trešnje Crnjanskog (i iz kineske i japanske lirike, u kojoj ih je Crnjanski tražio, zajedno sa snegom)?

imperativu ljubavi i svesti. To je anti-stvarnosna stvarnost novoromantizma, u poslednjim njegovim časovima, i žudnja za vraćanjem (žudnja za spasom iz gluve beline anđela-somnambula, kao iz nekoga snega koji sve zavejava: »O, mahni samo rukom / nek nestanu ove daljine! / Pahulje ove što veju / da su bar tvoji prsti, / da padnu na me / i da me zgreju«),[43] dve suprotne težnje koje mogu da se ispolje i u ciglo dva stiha: »tako milujem ove pahulje i oblačje umesto njenih prstiju / I živim, dobri, sa najboljim drugom Jovanom«.[44] U ova dva stiha (inače poetski sasvim beznačajna), sva je Jerkovićeva drama, kao drama novoromantizma u krizi: to su »pahulje« umesto tela (tipično novoromantičarsko »milovanje« pahulja, ali i tipično novoromantičarska ljubav za senzacije nadstvarne čistote snega, za »nebo mutno beskrajno snežno«),[45] ali tu gde se već hoće telo, a

[43] *Nezavejani stihovi za tebe, /.* — Ne može čovek a da se, ovde, ne seti Ratkovića: ima on stih, u *Mrtvim rukavicama* (Beograd, 1927): »Podigni ruku da se probudim iz ove svesti«. Ali koja, gotovo nesamerljiva, razlika između Ratkovića i Jerkovića! Ratković je u paradoksu *probuditi se iz svesti*: u paradoksu svesti kao ne-svesti, i ne-svesti kao jedine istine na koju je on mogao da pristane, sanjajući u bezdodirju »spas dodira«. Njegov stih je istovremeno i stih doživa i izraz bezizlaznosti koja se iskazala ovim paradoksom: on je i poziv, i jemstvo prenerađenja, jedna lakoća, ali ispod koje se krije ponor, sva tragičnost u odsustvu i nemogućnosti ljubavi. Jerković je potpuno izvan ovakve značenjske slojevitosti i unutrašnje napetosti stiha (koji je, inače, kod Ratkovica krajnje pojednostavljen i spontan): u Jerkovićevoj pesmi, to je samo poziv, nemirenje sa udaljenošću, i liričnost želje da pahulje budu njeni prsti, i da ga zgreju. To je, svakako (i uvek pod pretnjom konvencionalnosti), susret one »tople duše« i površnosti, na šta je mislio i sâm Ratković kada je govorio da »najprisniji dah« Jerkovićevih pesama »ne bi ostavio svoj pravi trag na ogledalu literarne analize«, ali da bi »ova morala ukazati, pored mestimične površnosti, na njihovu drugarsku toplu dušu, jezovitu uznemirenost, i pakleno fantastičnu cvetnost« (*Ćutanja o književnosti*, Beograd, 1928). Samo, ta »jezovita uznemirenost« iskazuje se mirom, a »pakleno fantastična cvetnost« ove uznemirenosti duboko je skrivena: nju je Ratković, valjda, iz druženja sa Jerkovićem unosio u Jerkovićeve pesme u kojima jedva da je tek ponegde ima.

[44] *Mesto pisma*

[45] Ne samo »za angela trag na snegu« Desimira Blagojevića, niti za onaj »sveži led« kojeg bolećivost, rodena u preobražaju ljubavi u »čednost«, »rasprostre« po usnama (»Bolećivost rasprostre po usnama sveži led«, — *Jezero pomirenja; Karneval anđela*), nego i za sneg Crnjanskog: »Moje su ruke nove senke, / pobledele su mirne, / ko umorna svirka posle terevenke / kad ih mesečina dirne. / — / One sve senče drago i nežno / i ljube sve što se gubi, / u nebo mutno beskrajno snežno / u sneg što saranjiva kad ljubi« (*Nove senke; Lirika Itake*, Beograd, 1919). Pesma *Nove senke* je u samoj osnovi modernističkog novoromantizma. Koja je apsolutna ljubav novoromantičarskog pesnika ako ne ljubav ovoga snega *»što saranjiva* kad ljubi«? Odakle veje, iz kojega neba, ovaj

ne ta čistota, ne pahulje (»Pahulje ove što veju / da su bar tvoji prsti«): tu gde se hoće *bliskost*, život »sa najboljim drugom Jovanom«, a ne sa travama samo, senkama i zvezdama.

Odakle taj Jovan u »oblačju« i pahuljama novoromantičarskog Jerkovićevog kosmosa, ako ne iz žudnje za blizinom? Ovaj »najbolji drug Jovan« nije se u Jerkovićevoj pesmi izmirio sa poezijom (nije prešao prag prostog imenovanja, kao u dnevničkoj zabeleški, kao u pismu), ali nije ni samo fraza u stilističkom sukobu sa novoromantičarskom frazom Jerkovićevom, pa čak ni samo stvarnost. *Jovan Popović*, brat »zlatokose Jelice«, pesnik koji je sanjao, ne mnogo ranije, da ne bude ništa »već samo veza već samo uviranje sveta — blagost«,[46] koji je u ovo doba pokušavao još da kaže, — u ekspresionističkom svom »plesu nad prazninom«, — »Ja nemam lika«,[47] ali već u sukobu sa bezličnošću, sa prazninom, i već u ostvarivanju lika revolucionara: onaj koji je, možda, mislio i na *mesečarskog* Jerkovića, kada je, iz istražnog zatvora (uhapšen zbog *Knjige drugova*), pitao: *»od strave dana je l' mesečarska noć veselija, /* sa snovima, idejama i poljupcem svetlih tišina?«.[48] Ovaj »najbolji drug

sneg, ako ne iz *mutnoga* neba *umora*, iscrpenosti »posle terevenke«, koja ruke pretvara u senke što senče »sve drago«, ali tako što »ljube sve što se gubi«? To je produbljivanje simbolističke ljubavi za daljinu, kao ljubavi za ljubav (ne za njeno ostvarenje: »Daleko je ono daleko / što moje zdravlje pije«, — Crnjanski, *Vetri; Lirika Itake);* ma koliko da je modernistički novoromantizam, svojom praksom, negacija Dučića, ipak se dučićevska poetika, sa jezgrom u izrazitom narcizmu, produžava ovom njegovom težnjom za neostvarivanjem, koja će se razviti sve do ljubavi za imaterijalnost, pa i do ovoga *ništenja* (svega živog) novoromantičarske duše koja »saranjiva kad ljubi«, ali koja ovo »saranjivanje« doživljava kao senzaciju vrhovne blagosti i mekote, priviđajući se samoj sebi kao vejanje snega. Nijedan novoromantičarski »anđeo« nije stigao do ove paradoksalne liričnosti ništenja, do ove »blagosti« i »mekote« negacije sveta, kao Crnjanski, a najmanje Jerković, koji je imao i odviše izvorne čovečanske blagosti i mekote da bi to mogao (pa mu je zato i *sneg* kao i *senke*, i sve *mutno*, bez protivurečja i dvosmislenosti, bez drame, na površini). Ali u jezgru svakog novoromantičara, posle Crnjanskog, u ljubavi za senčenje, i za lelujanje, jeste ova, — makar i sebe nesvesna, — duša apsolutne ljubavi »što saranjiva kad ljubi«.

[46] »I voleo bih da nisam ja već da sam ti da sam on / da sam magare da sam trava oblak il stolica / da nisam ništa već samo veza već samo uviranje sveta — blagost« (*Bolestan dečko; Ples nad prazninom*, Velika Kikinda, 1926).

[47] *Mesija bez portfelja* (1929); *Ples nad prazninom*. (V. u knjizi *Pesme*, Beograd, 1951).

[48] *Mladići na zvonicima* (v. u Popovićevoj knjizi *Pesme*). — Ono: »sa poljupcem svetih tišina« opominje na Rastka Petrovića, iz pesme *Sa svetlim poljupcem na usnama* (1927), čiji ritam kao da nalazi odjeka u pesmi *Mladići na zvonicima*, tako da je mogućno poverovati da je ovo pitanje Jovan Popović

Jovan« je sâm *imperativ stvarnosti* u kojoj je *anđeo-somnambul* Jerković bio osuđen na smrt, taj anđeo koji je, 1927, pevajući o dvadeset i četiri godine svog života, još oglašavao svoju irealnost na »belim trotoarima«: »Ukletom senkom postao / na belim trotoarima. / Nigde ni dahom zastao«,[49] a koji je, već sledeće, 1928. godine, oboren na trotoar, kod kafane *Ruski car,* udarcima žandarmskih kundaka u glavu.[50] Da se razume (da se bukvalno *vidi)* kraj modernističkog novoromantizma, treba potražiti i ovoga anđela-somnambula u ovo doba, pa ga naći, kako leži, na trotoaru kod *Ruskog cara:* tu, na tom trotoaru (koji nije novoromantičarski »beo« nego crn od prolivene krvi radnika i studenata), oboren je anđeo-somnambul Dušan Jerković, da više nikad ne ustane.[51] Umesto njega, ustao je Jerković iz poeme

(suočavajući se sa sopstvenom prošlošću) postavljao misleći i na Rastka Petrovića. Ipak, nije li u toj »mesečarskoj noći« njegovoga »plesa nad prazninom« i anđeo-somnambul Dušan Jerković?

[49] *Eho moje mladosti na Božić; Vreme,* 1928, VIII, 2173.

[50] *Politika* je, u broju od 2. juna 1928, objavila njegovu fotografiju snimljenu po antirežimskim demonstracijama, u kojima je on tučen i uhapšen. U broju od 3. juna štampala je *Politika* njegov članak o divljaštvu žandarmerije, pod naslovom *Krvava noć:* » . . . Ta krvava izbezumljena noć, ostavila je na mene možda doživotnu bolnu impresiju. Još i danas, zaboravljajući bolove mišića i kostiju po celom telu, lebde mi pred očima goli, blistavi bajoneti na puškama razjarenih žandarma, upereni u goloruke, nezaštićene građane. Još mi u ušima zuje jauci ranjenih i povređenih, vrisak uplašenih žena i temperamentno klicanje omladine. Taj haos pred *Ruskim carem* i jeziva panika publike ostaće mi dugo u teškoj uspomeni«. (V. u knjizi izabranih reportaža Dušana Jerkovića *Dani i noći.)*

[51] To je prva smrt novoromantičarskih anđela-somnambula iz maloga kruga Rista Ratkovića. Već 1929, Risto Ratković napisao je pesmu pod naslovom *Bivši anđeli* (v. u knjizi *Dodiri,* Beograd, 1952); ali, novoromantičarsku inspiraciju i poeziju on još nije napuštao *(u Pravdi* je, 1930, branio poeziju Desimira Blagojevića od Drainčeve žestoke kritike). Sâm Blagojević pokušavao je da odoli ovoj smrti najduže: tek 1939, u pesmi *Vremena neće biti više (Dolazak med cvrčke,* Beograd, 1955), — koja je neosporno među najpotresnijim i lirski najsugestivnijim predosećanjima rata u srpskoj poeziji ovoga doba, — on je oglasio da su »dečja (. . .) krila spržena«, a u *Drugoj poruci anđelima,* pisanoj verovatno za vreme rata (a objavljenoj u knjizi *Vreme bezazlenih,* Beograd, 1958), on je govorio: »Ko mome treba? Anđela jato leži nepokretno. / Krila su odbačena, daleko od tela«. U ratnoj i poratnoj svojoj poeziji, on je estetizam svoje novoromantičarske mitologije anđela prevladavao misticizmom (sa izrazitim religijskim akcentima, koji se javljaju već i u ranijoj njegovoj lirici), pravcem poezije koja, povremeno, upravo tu negde nalazi i svoju hermetičnost i svoju najveću snagu, da bi kasnije pokušao anđela tog svog misticizma da poveže sa mitologijom zavičajnog »rodoslova«.

Pocepani horizonti,[52] — *o crnim* horizontima radničkog predgrađa, umesto *beline* somnambulsko-novoromantičarske nevinosti (»crno crno mrak do mraka kao tamna moć«), — i iz pesama o radniku na pristaništu, o čistaču gradskih ulica. To je, ideološki revolucionar umesto egotičko-narcisoidnog anđela-somnambula, i to je socijalni svet umesto sveta »trave« i »gnezda« asocijalnosti: to je govor sa ciljem, socijalni (i socijalno opredmećeni) govor, umesto pokušaja bespredmetnog govora besciljnog duha, kao duha »skitnice« ili »pesnika vagabunde«; to je pokušaj konkretnog umesto apstraktnog govora: nije li to *socijalizacija* koja bi imala da bude *konkretizacija govora?*

Pa ipak, konkretnost (materijalnost) Jerkovićevoga govora u socijalnoj njegovoj poeziji nije veća od konkretnosti i materijalnosti njegovoga novoromantičarskog govora: ako je egotički narcizam razvejavao materijalnost novoromantičarskoga govora Dušana Jerkovića, apstrahujući svet, ali apstrahujući i samoga Jerkovića i njegovu reč, socijalna simpatija njegova nije ga ništa manje apstrahovala: ona ga je usmeravala samo-objektiviranju, svojevrsnom povlačenju u senku, stihovima priče ili reportaže o eksploatisanom proletarijatu; radnik na pristaništu, koga vidi ovaj pesnik umesto »trave« i »zvezde«, ne uvodi ga u konkretnost živoga (svoga) govora: on nije jemstvo posvećivanja u materijalno konkretan govor materijalno konkretnog čoveka (i u tome smislu jemstvo obnove pesničkoga govora Jerkovićevoga), nego on kao da zahteva od Jerkovića da se pred njim apstrahuje, pričajući o njemu. To je povlačenje u senku ili (ponovno) samo-apstrahovanje pesnika; i to je apstraktna (i u ovoj apstraktnosti ponovo konvencionalna) reč ovoga samo-apstrahovanja:

Tugom zagledan u brod koji odlazi, daleko bi želeo poć'.
Zastane samo za tren, dok obalom trešti svađa.
Danas ga nadzornik psuje još gore nego juče..

Bez reči tovari ugalj sa šlepa dole na obalu strmu,
da bude toplije onima što su bez topline,
koji kraj svetlog kamina lažu o sreći ljudi.

[52] Fragment ove poeme objavili su najpre *Odjek* (1928, god. XXXIV, 2) i *Vijenac* (1928, god. VI, knj. VIII, br. 6), a zatim Jovan Popović u almanahu *Knjiga drugova* (zaplenjenom na sâm dan objave diktature, 6. januara 1929).

Seti se u radu, često, svoje starice majke,
koja ga ceo dan, bolna, čeka u postelji i svine
od bola i tereta poneki prst svoj, a gdekad jekne iz
grudi.

Za njega život je taman, pun čađi, psovke i dima;
to je teretni šlep kog lađa po pučini vuče.
Kad bi od rada oboleo, dojadio bi šefovima
i otpustili bi ga, da ga ma ko divljački pretuče
kao besposličara i sumnjivog gradskog skitnicu
(novine sutra bi, možda, u tri reda zabeležile
njegovu smrt, kao svakodnevnu sitnicu).

Grudobolnoj majci od tuge bi pred očima prsla tama,
a vlasnik sobe bi je izbacio zbog neplaćene kirije . . .

(Radnik na pristaništu).[53] To je priča (ili reportaža) u stihu, socijalnost koja zahteva saučešće, i koja završava u bolećivosti, ali i u sentimentalizmu, ne jednom, ritmovima usporenim i monotonim; velika naklonost svemu poraženom i pogruženom, onome što je bedom uronjeno u ćutanje dna: socijalno dno kao dno životnog elana, kao najniži njegov stupanj, i kao najniži stupanj ritmičke snage i jezičke maštovitosti. Upućivanje na revoluciju, ali *posredno*, raspaljivanjem ovoga saučesništva: ne ritam pobune, nego ritam bede, uhvaćene u priču, susret sa bedom iz koje pobuna (i njeni ritmovi) tek ima da dođe. Reč čija asocijativna beda (banalnost) ponavlja bedu sveta kome se posvećuje, o kome priča ali i sa kojim se, simpatijom, izjednačava: reč zamenljiva, i u tome smislu nebitna: reč reportaže koja može, ali ne mora, da se stihuje. Jerković je ovo osetio: ako je on, posle ovakvih (i malobrojnih, uostalom) pokušaja bolećivo-sentimentalističkih stihovanja priče o čovečanstvu bede, sve manje pisao (ili, bar, sve manje objavljivao) pesme, pišući umesto njih reportaže i novinske članke, to je izvesno zato što je osetio da je *taj* njegov govor u stihu zamenljiv.[54]

[53] Pesma je objavljena prvi put u almanahu *Knjiga drugova;* nešto kasnije doneli su je *Stožer* (maja 1931, u br. 5; — Jovan Popović je urednik *Stožera* od ovog broja do broja za septembar 1932) i *Radničko jedinstvo* (1933, IX, 1—2).

[54] Godine 1931. štampao je trinaest pesama, 1932. šest, 1933. četiri, 1934. samo jednu; 1935. nije objavio nijednu pesmu, a 1936. donela je *Politika* (br. 9926) poslednju njegovu pesmu, pod naslovom *Uzalud dečak svira.*

Ali, znači li to da se time konačno morao da iscrpi svaki njegov pesnički govor? Jerković na ovo nije stigao da odgovori: uhapšen oktobra 1941 (zbog svog predratnog revolucionarnog stava i zato što je odbio da radi u nacističkom dnevniku *Novo vreme),* i zatvoren najpre u logoru na Banjici a zatim poslat, marta 1942, u logor Bota, u Norvešku, on, koji je sanjao o idealnoj nevinosti, beloj kao sneg, našao je u snegu, krajem 1942, jezivu smrt logoraša.

Živko Jevtić

Ko se još seća Živka Jevtića?
Njegove knjige stihova *Samosvesti* (Kruševac, 1928) i *Postojanja* (Kruševac, 1932),[1] u ovom času, najverovatnije, niko ne čita, iako su već i sami njihovi naslovi, u poeziji ovoga doba, jedinstveni: ne postoji nijedan drugi pesnik koji je, oko 1930, pokušavao ovako da istakne motiv samosvesti, kao Živko Jevtić. Istina, prva njegova knjiga ne produbljuje ovaj motiv, pa ga najčešće čak i gubi, a knjiga *Postojanja,* poetski značajnija, otkriva upravo odsustvo samosvesti: upravo to odsustvo samosvesti javlja se ovde kao svest o postojanju. Kao da postojanje traži ovo odsustvo samosvesti, da bi prodrlo u svest; pa i više: kao da zahteva pasivnost subjekta da bi se nametnulo njegovoj svesti. Ono *provaljuje* u svest pasivnosti. Reč *prisustvo* ne javlja se, ovde, ni najmanje slučajno, nerazdvojno od reči *odsustvo:* tu, u ovoj pasivnosti, u kojoj iščezava osećanje stvarnosti sopstvenog subjektiviteta, svest o postojanju javlja se kao svest o sopstvenome prostom prisustvu, kao neučešću u svetu, ili kao svest o sopstvenom odsustvu *u* svetu, a ne *iz* sveta: reč *prisustvo* odjekuje ovde kao reč *odsustvo;* ideja o prisustvu tu je projekcija iskustva onoga što može da bude, a još nije: projekcija života zadržavanog, neprestano, u mogućnosti, nekoga mogućnog ali ne

[1] Sa D. Dimitrijevićem, B. L. Lazarevićem i V. Jankovićem štampao je knjigu stihova *Lirika,* Kruševac, 1933.

i dosegnutog života. To je *latentni* život neprestano *latentne* subjektivnosti, i to je poezija *latentnog* govora: onoga, koji je u stalnom obećanju stvarnog progovaranja, i u neprestanom njegovom neostvarivanju.

Treba da se zna da je ovaj neostvareni pesnik ostavio iza sebe stihove koje je okrznuo mračni plamen muke postojanja; malo je onih koji su, tridesetih godina, mogli da kažu (pa makar i mucajući, i s mukom se otimajući od inercije konvencionalnosti kao on, u tuzi za vetrovima: »Za vama tugujem / vetrovi mladi: / na livadi da vas čujem. / Kad krila vaša lupnu, / u *neprisutnost ovu* / ogromnu, možda krupnu / uneo bih radost! / — / O, srce mrtvo! *Još sam ja breg / koji se nije probudio:* / čudan je vetar zastudio / žilama našim«.[2] Eto Jevtića, tog latentnog pesnika latentne subjektivnosti; eto ga kako izgovara ovo »lupnu«, za vetrove, tako rogobatno u svojoj neadekvatnosti, i naglašeno, još, u toj rogobatnosti rimovanjem sa onim »možda krupnu«, rečenim za radost, ali tako da izgleda, u prvi mah, da se odnosi na neprisutnost, za koju je, međutim, samo čas pre toga rečeno da je »ogromna«: eto ga, dakle, kako kao da samoga sebe sapliće, kako posrće, — upetljan u trice i kučine jezika (što mu se ne daje? što ne pristaje na njega?); ali eto, kroz sve te nespretnosti, i sva ta nemoćnička upinjanja da se progovori (kroz sva ta natezanja i rvanja s jezikom), i nekog unutrašnjeg napona, i napetosti u njemu: ne oseća li se tu napor da se progleda, i progovori, kao napor da se izađe iz ove *neprisutnosti?* Možda ta neprisutnost iskazuje se nužno i kao ova nemogućnost govora. Snaga Jevtićeva je, pesnička, u tom zlopaćenju njegovom, *pod opsesivnim motivom prokletstva neprisustva;* ona je u samoj činjenici da je ovaj pesnik, uprkos svojim povremenim iskliznućima u sentimentalizam, prihvatao činjenicu tog prokletstva: što nije pokušavao da nemogućnost govora, usred ove nemogućnosti samoobjavljivanja, predstavi, lažno, kao mogućnost; što nije, u najznačajnijim svojim trenucima, odsustvo stvarnog saobraćanja sa svetom, i sa sobom samim, pokrivao lažnom komunikativnošću poetizovanja sopstvene nesreće, kao većina drugih pesnika *Misli* Sime Pandurovića (i one kasnije, Živka Milićevića), u kojoj je najčešće objavljivao pesme. Tamnost (neprobojnost, nekomunikativnost) najbitnijih njegovih pesama, delo je ove neprobojnosti udesa postojanja zadržanog u stanju prisustva, pod stalnom

[2] *Govor bola;* u knjizi *Postojanja.*

pretnjom »ogromne« neprisutnosti.[3] Kada Jevtić kaže: »Još sam ja breg / koji se nije probudio«, onda je to poezija, neosporni njen blesak. Ali blesak taman, od složenosti iskustva tu tek *periferno* objavljenog, i kao u magnovenju. To nije probuđenost, nego tek grč za njom; tek grč probuđenja, ili svest o neprobuđenosti, svest koja je prvi čas buđenja, ne više, ni za jedan jedini pedalj dalje ni dublje.

Ako ima nečeg *intelektualnog* u poeziji ovog pesnika neizrecivog iskustva subjektiviteta zadržanog usred postojanja koje provaljuje u svest, rastvarajući sve njene moguće oblike, svaku misao, svaki simbol i reč, onda je to od ovoga neprestanog njegovog napora da progleda, da shvati to što mu je uskraćeno, da ga pojmi i poimanjem vrati. To je jalov napor; i to je jalova intelektualnost. Ona čini Jevtićev govor promašenim govorom ovoga brega koji se još nije probudio: ovoga postojanja koje još nije došlo do pokreta subjektiviteta. To je govor u žudnji za probuđenjem, ali i u osećanju nezaštićenosti, napuštenosti od svega, govor duše ostavljene na milost i nemilost »čistog« postojanja:

Dok mesec nebo ne prođe,
sa mnom šta li će biti?
Orahu čestiti,
da li ti možeš zaklon za mene
senkom svojom pripraviti
i hlad?

[3] Kao pod pogledom onog »mrtvog oka« iz pesme *Moja duša* (1925). Ova pesma (uneo ju je Pandurović u *Antologiju najnovije lirike,* — v. treće, prošireno izdanje, *Misao,* Beograd, 1926), daleko je od bitnih pesama Jevtićevih: njome se Živko Jevtić uvrstio među pesnike *Misli* koji su, u ovo doba, horski banalno pevali o svojoj »duši«. Pa ipak, ona otkriva kako je Jevtić, i kada je nestajao pod pritiskom obrazaca banalnosti (posebno u početnim svojim, u pesmama najčešće objavljivanim u *Misli,* i u prvoj knjizi, *Samosvesti),* bio kadar da neočekivano, pa makar i jedva uočljivim pokretom, unese u pesmu nešto tamno, paradoksalno, što se otima obrascu i što, i kada ostaje izvan poezije, svedoči o mogućnosti poetskog viđenja: » . . . Moja je duša grad bez izlaza. / — / Grad sa zidovima od bola, / sa kulama od snova, / sa divnim kupolama bez vrhova. / — / Još uvek one se dižu, / a nebo je visoko? / iz njih tužno motri / mrtvo moje oko«. Ovo *mrtvo oko* dolazi, svakako, odviše kasno da bi pejzaž srednjovekovnog grada, koji obrazuje ova banalna pseudo-igra pseudo-personifikacije duše »bez izlaza«, mogao da se preobrazi u pejzaž iz nekog nadrealističkog viđenja; ali ko bi sporio da tu negde nije bilo mogućno, ali je izgubljeno, takvo viđenje?

O, mesečina će me noćas,
kao oganj gvožđe,
sveg izviti?

Dok mesec nebo prođe,
orah i sva će se drveta sasušiti!

(Mesečina).[4] Neka ne posmeta odviše (a smeta li, svakako?) ono: »orahu čestiti« (i dalje: »senkom svojom pripraviti«), ta ukočenost, ta nesavitljivost fraze: u lomljivosti njenoj, u njenome siromaštvu, ima ove nezaštićenosti, ove nemogućnosti *zaklona,* ove izbačenosti na brisani prostor čistog postojanja na kome nema nikakvog zaklona: šta je taj pejzaž, sa ovim »orahom«, u noći, pod mesečinom, ako ne pejzaž ove duše koja ne može da se otme od udesa života svedenog na prisustvo? Odakle ova strava od mesečine koja će sve spaliti, tako da će se sve *sasušiti* (»dok mesec nebo prođe«), ako ne iz iskustva ovoga subjektiviteta koji ne može da dođe do sebe, ovoga života svedenog na prisustvovanje, tog prisustva samog, koje je neaktivitet, netvoraštvo, nemoć, problematičnost onoga što i jeste i nije, i što je u toj svojoj problematičnosti ranjivo, ugroženo. Opasnost suše je opasnost konačne jalovosti. Mesec ovaj odakle je doplovio, ako ne iz ove jalovosti egzistencije svedene na prosto prisustvo, uskraćenog aktiviteta: uskraćenog plođenja? Samo prisutan, ja sam objekt a ne subjekt. Ja sam na udarcu sveta. Svet je između mene i mene samoga. Uvek ostaje neko *odstojanje,* praznina; uvek je sve kao na nekoj obali:

Sunčam se u tami. Besnilo
mi je u suzi, u oku
suša! neograničenje!
Bez tela sam; u svemu dovršeno zrenje.

Lišće se topolovo beli:
nesrećan sam!
Radost mi se preseli
u brze vode tekuće
i sad me žali.

[4] U knjizi *Postojanja.*

Danujem na obali,
noću čekam svanuće!
Za pasom mi je bol!

Školjke se rumene:
nepoznate devojke osmeh —
i mrtve —
na usni zaboravljenu reč
još može da pokrene.

Suša! Očajanje!
Od mene i skeledžije spasa
nepregledno je odstojanje:
zvao bih, ali glasa
nemam

(Na obali).[5] Nema glasa: nema pesme: nema spasenja u ispunjenju. Ostaje se stalno na obali: nema prelaska na drugu stranu, nema povezivanja obala: postoji samo ovo »nepregledno odstojanje«; reka, koja šta je drugo do neprestano povezivanje obala (reka objedinjavanja, reka kao poricanje odstojanja), odnosi radost: ona je radost sama, ali radost koja nas, zadržane na obali, s onu stranu punoće kao samo-ispunjenja, neprestano napušta (»Radost mi se preseli / u brze vode tekuće / i sad me žali«). Nema reke, nema radosti, nema ni brzine, koja sažima (što veća mera statičnosti, to veća razjedinjenost: veće odstojanje): stihovi tu mogu da budu, — *moraju* da budu, — kao ovi Jevtićevi: neprestano im se oduzima, uskraćuje, polet, brzina. Uskraćuje im se zanos, nadahnuće. Drži ih pod sobom udes *suše,* koji je udes nenadahnuća. Oni jesu, oni bivaju (ni poezija ni ne-poezija), u bolu grča, u nerazrešenosti, u neispunjenju, sve do same nesuvislosti. »Bez tela sam; u svemu dovršeno zrenje«, — znači li to (a kako može *da znači,* tu, gde je sve otvoreno, ono što može da bude, ali i ne mora?) da sam jedino ja, Živko Jevtić (on, koji, stvarno, tu ne može da ima imena: koji ne može da potpiše pesmu), ostao izvan zrenja, i zato bez tela? Je li ono *besnilo* otuda tu provalilo u suzu, besnilo što ni suzi ne daje da poteče, onako kako svemu uskraćuje tok: i biću (u njemu samome) i govoru? Ko može da pokrene »na usni zaboravljenu reč«, ako ne

[5] *Postojanja;* prvi put: *Život i rad,* 1928, god. I, knj. II, br. 9.

samo »nepoznate devojke osmeh«: samo ono što je, međutim, nepoznato? Ako se govori u nepoznatosti, u uskraćenosti, govori se ovako, bez govora: »Sunčam se u tami«, što znači nemogućno jesam; znači: i jesam i nisam (ili: jesam ne bivajući). *Besnim* u tome jesam-nisam; besnim u tome: govorim-ne-govorim. Između mene i moga govora jeste odstojanje, kao što je ono, to isto odstojanje, između mene i mene.[6] To je *otuđenost,* koja posvećuje u prazninu što cepa govor; neprobojnost ovih stihova (smisaona) jeste neprobojnost otuđenosti, njenoga *besnila* koje počinje tamo gde nema opštenja, gde je mogućna samo nemogućnost, u znaku apsolutne inverzije tipa ovoga »Sunčam se u tami«.

Živko Jevtić je mistik; posle Aleksandra Ilića i Momčila Nastasijevića (sa kojim se naporedo pesnički traži), sigurno najizrazitiji među usamljenim misticima srpskoga jezika koji u mističko iskupljenje pokušavaju da uđu na tesna vrata velikoga ispaštanja i mučenja. Strah od *suše* (od nenadahnutosti: nadahnuće jedino obećava sjedinjenje?), — ali u stalnoj suši, u stalnoj muci govora, — i ova inverzija »Sunčam se u tami«, u samoj su osnovi njegovoga misticizma: tamo gde je život nemogućan, gde neprestano ostaje neko *odstojanje* između života i njega samog, tamo, dakle, gde je mogućna jedino nemogućnost, obnavlja se misticizam kao pokušaj prihvatanja ovoga »Sunčam se u tami«: kao pokušaj savladavanja *besnila* što tu traži dušu, — kao pokušaj prihvatanja inverzije, ili izopačenosti, sveopšte izvrnutosti. U proznome tekstu *Prisnost,*[7] ovaj pesnik optužiće sve živo za odsustvo saučešća: »Mi ničiju žalost ne čujemo i naša uzbuđenja ne vode dalje od prvih zapamćenih pogreba. Naše je srce peć; nju neće nikada zagasiti tuđa suza. Jedino dah smrti ponese sa sobom plamenje; on ga pokida i počupa i ostavi za nama pusto tlo. Jer sve se događa u vazduhu«. Otkuda ta reč (i koji je njen iskustveni smisao) da se »sve događa u vazduhu«, ako ne iz iskustva odsutnosti (one »neprisutnosti ogromne«), kao praznine između ljudskih bića, ali i u biću samom? »Vazduh« (u kome se sve događa) jeste ta praznina. Ali, šta se, onda, *događa?* »U duši zemlje ništa se ne događa«;[8] nema događaja: nema

[6] I ovo je, možda, *ogoretina* što je ostala od plamena ovog besnila: »Lampo! Nisi mi noćas gorela! / Kola još jednom prođoše / jesenja! / Uhom se klati njihovih točkova smeh. / Ja sam samo omot: / Nekud treba da se vrati / pošiljka« *(Pesma kako je zapisana; Postojanja).*

[7] U knjizi *Pripovetke,* Bagrdan, 1938.

[8] *Zelena pesma; Postojanja.*

ispunjenja, ništa ni sa čime ne može da se nađe. Sve je zadržano u teskobi neispunjenja. Sveden samo na prisutnost, Živko Jevtić je za sebe samoga fikcija, utvara, pa uvek ponavlja (i kada ne kaže): »Bez tela sam«. »U duši zemlje ništa se ne događa«: nije li toj reči kumovao upravo ovaj »vazduh«, ta neostvarljivost (ovo: »Bez tela sam«), u kome će se reći: »Nebo u vedru pretvorilo se čašu: / Pije neko vazduhom i peva«[9] ali u svesti nepodmitljivoj, i koja će došanuti Jevtiću reči vrhovne, konačne, njegove zle kobi: »I ništa ne može u sluhu / da otpočine«.[10]

Svet svesti »Bez tela sam« jeste svet zvučno-bestelesni, svet zvučne dematerijalizacije kao obezobličenja: nema mogućnosti da išta *otpočine,* jer nema mogućnosti za oblik. Sve je zrenje, ali bez ploda; sve proleće, ali bez leta, u tuposti: »Tupo je zelenilo što peva / u grču prolećnog jutra«;[11] postojanje, zadržano u prisustvu, zadržano je u jalovosti, kao u nesuštastvenom: zadržano je u sebi samome, koje je, međutim, neko neprestano rastvaranje, ili neprestano osvedočavanje u odsustvo. Može da se kaže, pred proletnjom šljivom, u ovome dematerijalizujućem rastvaranju: »Dan na njene noge / spuštao je svoja usta od vetra«, i da se tako nađe na putu ka nadrealističkom govoru, ali ostaje u sećanju, neizbrisivo, u istom tom času, iskustvo odsutnosti, koja se neprestano vraća: »Kopana nečijom odsutnošću, / šljiva je svu zimu neveselo / pod nebom bez neba čamila«,[12] i koja ne dozvoljava predavanje ovom, tek naslućenom, govoru metafore »usta od vetra«. U toj metafori je obećanje nadrealističkog govora, kao govora u pasivnosti koja vezuje dotle nevezano (vetar i usta), ali sama srž njena je ova svest o odsutnosti ili o »vazduhu« sveta, *neučestvujuća svest prisustva,* svest zahvaćena lebdenjem u apstrakciji, s onu stranu oblika, ta otvorena svest ovde nepomirena sa svojom otvorenošću, i zato nepomirljiva sa ovim govorom. Ako je, u nekoliko trenutaka, naslutio mogućnost govora metaforičnosti tipa »usta od vetra«, Jevtić se tom govoru nije predavao;[13] on je uzmicao

[9] *Prikazivanje, II; Postojanja.* — V., takođe, u fragmentarnoj prozi *Dnevnik u kome nema datuma* (*Venturi,* Kruševac, 1929, br. 6): »Zavitlam gladnom rukom, mašem po praznom vazduhu, da ščepam svoju ocrnjenu svest. Da li bi mi bilo dobro, dobro, kad bih nju metnuo u izmučena usta?«

[10] *Prikazivanje, II;* v. tu, takođe: »Vetar u sluhu ne može da otpočine«.

[11] *Zelena proleća; Postojanja.*

[12] *Prolećna šljiva; Postojanja.*

[13] Njega je nesvodljivo iskustvo prisustva, kao otvorenosti koja ne dozvoljava nikakvo ustaljenje, ni u čemu, kao sloboda, ali fantomalna, — ona koja ima

pred izazovima otvaranja kao pred izazovima prepuštanja onim vetrovima koje je obećavao sebi: »Svoje srce prazno pustiću / kroz vazduh da plovi, / na njegovim talasima da se njiše / kao orahova ljuska. / — / Pustiću ga bez straha / da ne potone. / Vetrovi davaće mu put. / Jednu suzu devojačku / da preveze svetom / mogło bi? O, ne! / — / Svoje srce prazno . . . — / Samo da mi je / okititi se cvetom / koji je ona / dotakla«.[14] Ovo poetizovanje, tako banalno, »srca praznog« (umesto »usta od vetra«), ta želja za izazivanjem efekta poetičnosti (od čijeg *uniženja* ne spasava ni ono, bezazleno možda, »suzu (. . .) da preveze svetom«), na putu ka standardnom fetišizmu odavno već precvetalog romantičarskog »trubadurstva«: »Samo da mi je / okititi se cvetom / koji je ona / dotakla«, — to je *grimasa,* svakako, kojom se izobličuje i lice pesnika i istina poezije, ali u kojoj se vezuju, grčevito, takođe, literatura i *bolna želja za ustaljivanjem* (za ustaljivanjem, a ne za vetrovima), ma gde, i ma u čemu, ako ne u bićima onda *u stvarima,* i ako ne rečima, ako ne govorom, onda *vriskom:* »Razuzdano, bolno uzvrisnuću / u dolini iza brega; / bar jednim vriskom / na svaku stvar / prisustvo svoje utisnuću / kao pečat, kao žig, / utisnuću neprimetan«.[15] To su stvari i to je vrisak, jer to nije stvarnost i jer to nije govor. To je neumitnost vriska, tamo gde odsustvuje stvarnost; to je vrisak za stvarnošću, koja se ovde sanja, bol od nestvarnosti (od samonepotvrđenosti), koji bi vriskom da utisne pečat, »kao žig«, na svaku stvar, da nađe sebe u stvarima, vriskom, da izađe iz ovoga prisustva, iz te »apstraktnosti«, koja

»usta od vetra«, — upravljalo nadrealističkom govoru. (Evo nadrealizma, u pesmi *Slućenja,* u knjizi *Postojanja:* »Čovek spava, mašta / šarena je na zidu. / u gradini cveće igra«: to je eksteriorizacija unutrašnjeg, ta »mašta (. . .) na zidu«, dok čovek spava, eksteriorizacija ovde kao čudo, kao uvođenje u nadstvarno. Nadrealizam, u prvoj svojoj epohi, podrazumeva ovaj stav (bez stava) prisustva, u kome i jesam i nisam, u kome se rastvaraju zatečeni oblici i identiteti: može li se prevideti, kao beznačajno, to što je revija *Svedočanstva,* pokrenuta 1924, i koja je u genezi nadrealističkog pokreta, na predlog Dušana Matića trebalo da se zove *Prisustva?* (Za Dušana Matića, tu se čak postavlja pitanje *»doktrinarne* suštine«: » . . . Ja još uvek žalim što je ta izmena u naslovu nastupila, koja, po meni, zadire u neke doktrinarne suštine o kojima treba, možda, dugo govoriti i pričati, ali ne ovde i sada, već . . . Možda se učinilo da je onaj koji je predložio *Prisustva* u onom trenutku izgledao apstraktan«, — Dušan Matić, *Popodne u redakciji, Delo,* april 1968; v. *Proplanak i um,* izd. *Nolit,* Beograd, 1969).

[14] *Pesme kraj potoka, I; Postojanja.*

[15] *U daljini iza brega;* u knjizi *Samosvesti.*

je stvar bez stvari, tu, gde » . . . ništa ne može u sluhu / da otpočine«: gde ovo prisustvo nigde ne može »pečatom«, »žigom«, da se potvrdi, da preobrazi obećanu, mogućnu, svoju egzistenciju u stvarnu egzistenciju, da ne bude samo večito moguće, nego da se ostvari: da se spase ovoga odsustva koje neprestano nalazi. Sve je *poljuljano:*

Kao: pijan je od prisustva
moj put; sam:
želeo me cele noći.

Poljuljan, na njemu ja.
Usudih se da gazim

(Duša ranog jutra).[16] Ali, nije Živko Jevtić onaj koji se *usudio da gazi.* Nema on puta; pogledajte samo ove stihove: to su rečenice koje se zavijaju, iz grča u grč, od jedne do druge sinkope, spiralno, kao u sopstvenu unutrašnjost, onu najdublju, gde nije li obećano mirovanje, potpuni nepokret? Odakle inverzija: da *njega* želi put, ako ne iz ovoga neusuđivanja da se gazi, u sveopštoj poljuljanosti (inverzija koja traži i svoj sintaksički izraz, u stihu: »Poljuljan, na njemu ja«)? Odakle neodoljivo provaljivanje istorijskog prezenta, koji zatvara rečenice u stihove i otvara između njih pauze? Ova pauza, između stihova: »Poljuljan, na njemu ja. / Usudih se da gazim«, protivureči izjavi sadržanoj u poslednjem stihu: njome se objavljuje zastoj, ne oticanje; želja za usredsređivanjem u sebe, ne za putovanjem: nepokret, a ne pokret. Neće se otvaranje (»usta od vetra«), ni ritmom, ni mišlju: pretnja odsutnosti, žudnja da se iz stanja prisustva (što neprestano opominje na odsutnost) izađe u stvarnost *samoimanja, samoispunjenja,* odbija svaku ekstenzivnost, i govora i misli. Hoće se *prisnost* sa sobom stalno obećavanim, ali nikada dostignutim, i zato se neće ni emocionalno otvaranje ni misao: »Od naših misli zidamo za života sebi grobnicu i živimo mrtvi u ćeliji. Sve je u tome da čovek ne povredi svoju prisnost i da ne dâ da se njegova osećanja granaju van njegovih grudi. Jedna duša mora da uglavljuje svoje žile u kamen i da ne raste u stranu već u visinu, kao bor«.[17]

[16] U knjizi *Postojanja.*

[17] *Prisnost*

Tu je ovoga nesuđenog pesnika »usta od vetra« vrebao (i ne jednom i *uvrebao)* Momčilo Nastasijević, uzimajući ga pod svoje, produžavajući se njime. Nije to Nastasijević kao puka pseudo--folklorističkа stilizacija, kao u dva završna stiha ove žudnje za nestajanjem u zemlji: »Da me zemlja dobra / tiho u sebe upije / kao što je upila / kapi poslednje kiše. / *Setno mi / bagren miriše«,*[18] nego je on u želji da se »ne raste u stranu (da čovek ne povredi svoju »prisnost«, da mu se osećanja ne »granaju van njegovih grudi«): u potrebi za usredsređivanjem, za sažimanjem, za uvlačenjem u sebe, koja se iskazuje u jeziku kao potreba za umanjivanjem njegove efikasnosti.[19] (Šta je efikasnost, i u jeziku, ako ne ovo neželjeno »grananje«, ovaj »rast u stranu«, povređivanje sopstvene »prisnosti«?) Inverzije, rastavljanje predikata od noseće imenice, odlaganje objekta, kao cilja radnje i nosioca smislenosti rečenice, zatamnjivanje te smislenosti (iznuđivanje da se rečenica čita dva puta, i to dvosmerno: ne samo pravcem njenoga kretanja, od subjekta ka objektu, nego i unatrag, od objekta ka subjektu), sve su to, na način tako izrazito Nastasijevićev, jemstva anti-efikasnosti, onoga *povlačenja* iz akcije, onoga umanjivanja radne sposobnosti jezika, od kojeg se očekuje prisnost u najdubljoj svojoj dubini, u »unutrašnjosti«: »Da li da mrtvu svoju budim / Žalost? Ćutanja / postali su mi tesni / tihi čepenci. / Da li / da je budim?«,[20] ili, za nijansu možda još neporečnije u znaku Nastasijevića: »Srce izgubio sam devojke; / bele tražim samotne / gore: / svoju da tugu pokopam, / tišinom se prehranjujem«.[21] Šta je ovo »prehranjivanje tišinom« ako ne, kao i u Nastasijevićevom iskustvu, odbijanje efikasnosti jezika? Ne može se jezik, ni tu, iskoreniti; i tu, on se produžava svojom

[18] *Noć posle kiše; Samosvesti.*

[19] To je potreba u suštini asketska, potreba za *uobručavanjem* samoga sebe, i svog jezika, ona koja se rađa u iskustvu nataloženom u pesmi *Jutro:* »Razobručen sav iz mrtvih / ispadam ramova«. (Poezija u knjizi *Samosvesti* sva je, uglavnom, takva: »razobručena«.) Umanjivanje efikasnosti jezika, otežavanje njegovoga funkcionisanja, uvek ide, — bez obzira na tehniku kojom se služi i bez obzira na ideološku svoju artikulaciju, — sa ovom suštinski asketskom potrebom za »uobručavanjem«. (Tako je u poeziji M. Nastasijevića, ali je tako i u najnovijim pesmama Radovana Zogovića, čija osnovna težnja, — a ne samo naslov izabranih pesama *Žilama za kamen,* Titograd, 1969, — sadržana je, doslovce, u Jevtićevoj napomeni da »duša mora da uglavljuje svoje *žile u kamen* i ne raste u stranu već u visinu«.)

[20] *Povučenost; Postojanja.*

[21] *U daljinama: Postojanja.* (Prvi put: *Misao,* 1928, XXVII, 207—208.)

neiskorenljivom efikasnošću: on produžava da uspostavlja odnose između subjekta i objekta, on je radan, pa zato i ekstenzivan, usmeren »u stranu«, onako kako je jezik subjekta usmerenog objektu: usmerenog svetu. Ali se može uneti u njega element ne-efikasnosti, kao element zabune, i zadržavanja, ove efikasnosti. Može se, umesto radnog, i zato uobičajenog: »Izgubio sam srce devojke«, reći, kao Jevtić: »Srce izgubio sam devojke«, otvaranjem raspona između *srce* i *devojke,* sa tu umetnutim, i zato i razdvajajućim a ne samo spajajućim, »izgubio sam«; glagol ne sme da bude efikasan, a najmanje u smislu seljačko--patrijarhalnog, vukovskog, racionalizma: zato se on ovako uglavljuje u »srce devojke«, *rascepljeno* na »srce« i »devojke«, tako da gubi u efikasnosti. (Ne bi li Nastasijević, sažimajući se, ali većim grčem, u tamniju neprozirnost, išao i u inverziju većeg raspona i, istovremeno, u veće ometanje glagola, pa bi njegova varijanta ovoga jednog Jevtićevog stiha bila, u tri stiha: »Devojke / izgubio / srce sam?«)

To podražavanje Nastasijeviću jeste uzmicanje u nastasijevićevsku tehniku pred izazovima sopstvenog života; to je bekstvo u stilizaciju, sasvim epigonsku, i koje je utoliko teže što su ti izazovi, u nekoliko trenutaka (posebno u drugoj Jevtićevoj knjizi), odjeknuli autentičnim poetskim treperenjem. Opasnost da se posumnja da je Jevtić, najbitniji, pod hipotekom M. Nastasijevića, velika je;[22] ali prestaje ona tamo gde on, u želji za usredsređivanjem (kao za samom prisnošću, kao za oslobođenjem od more postojanja zadržanog na ravni prisustva), ostavi iza sebe stihove: »I evo razgovora: / potekao je iz zida. / Kao vetar, šapuće / noć mi u trepavici«,[23] ili stihove prisnosti sa stvarima, nađene umesto prisnosti (nemogućne) sa ljudima: »Prostranstvo se rascvetalo u meni. / . . . / Sestra mi je čaša na stolu, / prijatelj /

[22] Sa Nastasijevićem našao se i on u almanahu *Šumadija i Šumadinci* (1927; uredio V. M. Knežević), u kome je objavljena njegova pesma *Bela soba* i Nastasijevićeva pesma *Đurđevci.* — (Pored pesama V. Živojinovića, Ž. Milićevića i M. Kostić-Selem, tu je i članak Miloša Savkovića *Presek Šumadinca,* — ». . . ostaje na kraju svega da Šumadija može da dâ samo velikog vojnika i velikog demokratu«, — a Velibor Jonić, člankom *Šumadija na prekretnici,* uneo je u almanah ideologiju hegemonističke i »rasne« šumadijske civilizacije: uloga Šumadije bi »mogla i biti vodeća. (. . .) Ako bude imala hrabrosti da ide svojim putem i u pogledu privrednog i socijalnog uređenja, kao i u izgrađivanju naše rasne civilizacije i svog sopstvenog pogleda na svet — ona će sve to preneti ne samo na ostale delove našeg naroda, već i na ostali svet«).

[23] *Slućenja; Postojanja.*

i časovnik / i orah ogoleli / na vidiku. / — / Jednom smo nežnošću oboleli. / Prolećna svetlost / ruke nam sastavi / i držimo se združeni, / kao zaljubljeni. / — / Lavor je prevršen blistanjem / i smehom unutarnjim / bele boje. / Nemo / mi se razumemo. / — / Mi se neosetno dižemo / skupa. / Nastupa / veče.«[24] Nema tu, ponovo, punijeg usklađenja sa jezikom, u sopstveni »izraz«; još manje ima usredsređujućeg sažimanja, nastasijevićevskim skraćenjima; umesto hermetičke neprozirnosti guste metafore (tamne od veličine iskustva sažetog u nju do zagonetnosti), to je, gotovo, abdikacija pred svakim prenosno-metaforičkim, pa i simboličkim, govorom. To je i svojevrstan umor, iscrpenost jezičke mašte (»orah ogoleli, / na vidiku)«, ali na samoj granici nemosti kao sreće ovoga razumevanja sa stvarima, s onu stranu jezika (kao s onu stranu drugih): prisnost sa stvarima jeste prisnost sa nemošću, kojom »govore« stvari. Odsustvo govora, u ovoj prisnosti, je li to ona *belina* »smeha unutarnjeg«, koju će ovaj pesnik naći na samom dnu trivijalnosti, oličene u lavoru? I šta njega osmeljuje da se otrgne od nepisanih, ali neumoljivih zakona poetičnosti i ukusa građanske kulture ovoga doba, — kulture koja svakoga dana pere ruke u istom ovakvom lavoru, ali odbija da ga vidi? — i da unese taj lavor u pesmu, ako ne silna žudnja za prisnošću,[25] žudnja koja, uskraćena među ljudima, kao da pokušava da se kompenzuje prisnošću sa stvarima, i koja zato ne može da zna za niske (trivijalne) stvari, nego ih sve *ozarava,* sobom, preobražava ih u njima samima, tako da ovaj »Lavor je prevršen blistanjem / i smehom unutarnjim / bele boje. / Nemo / mi se razumemo. / — / Mi se neosetno dižemo / skupa«. To »dizanje«, to je transcendencija trivijalnog u suštinsko-blistajuće, transcendencija kojom se taj prezreni lavor prevršuje blistanjem, a njegova belina (kojom on čuva sećanje na sebe, kao na stvar) prožima se ovim »smehom unutarnjim«, unutarnjim jer suštastvenim smehom ove suštastvene radosti kao radosti prisnosti, svepovezanosti, provaljivanjem granice između sveta stvari i sveta čovečanskog, poricanjem stvari kao »samo« stvari, uzdizanjem iznad granice jezika i

[24] *Pesme kraj potoka, V* (iz 1929).

[25] Ili za velikim »zajedničkim utoljenjem«, za »bratstvom napuštenih«: »... Tako će celog dana / mladić dobrodušni / kroz grad brati / zvucima / bratstvo / napuštenih. / — / Blagdan je. Nesebično ljudi lome / svoja srca i, umesto hleba, / dele ih međusobno / za čisto i sveto / zajedničko utoljenje« *(Pesme kraj potoka, IV).*

ćutanja (kao granice čoveka i stvari), u razumevanju koje je »nemo«, u toj radosti koja, svakako, zrači produženom žalošću, *produženom bedom* ovoga čoveka koji, bez drugih, bez sebe, bez prisnosti, usred otuđujuće, sumorne samoće, pokušava da preobrazi ovu samoću u sreću, da govori tu sreću nesrećom, i sebe stvarima. »I evo razgovora: potekao je iz zida«; potekao je iz stvari umesto ljudi, humanizacijom stvari, ali koja zrači velikom čovečanskom tragičnošću. Ne ostaje u linijama pesme mnogo; pesma je, tekstualno (materijalno), slikama, jezikom, ritmički, jedva za pedalj (ako je i toliko?), iznad ubogosti. Govor se nije dao: težak je, pun nezgrapnosti, daleko od svake lepote. Ali jeste u njemu, i, gotovo, *oko* njega, oko svih ovih reči, ta tragična radost prisnosti sa stvarima, ta radost na samome kraju egzistencije, kada se ona smiruje (na putu konačnoga svoga smirenja): »Nastupa / veče«. To je veče smirenja: veče svetlosti koja se gasi, ali svetlosti u kojoj nema prisnosti, u kojoj svuda je i između svega granica. Veče koje nije ni dan ni noć, ni daljina ni bliskost: »O, veče lepo, daj mi / malo hlada. / Ćutanje mi se topi vrelo; / od radosti neznane / i krotke / telo me boli. / — / Kakvim bih pokretom mogao / da narušim tvoju / lepu tišinu / i dobru. Od mene / ni dlana do tebe nema, / a ti si ipak daleko. / I sve si, opet, tu: / kao nebo / na stvari da je sišlo. / — / Da, prišlo si, prišlo: / osećam na krilo da si mi selo. / O, veče lepo! / Ćutanje mi se topi krotko, / a boli radošću telo.[26] To je paradoksalna daljina bliskosti, i bliskost daljine, koja se produžava paradoksalnom bolnom radošću, onom koja vraća telo, — to telo koje radošću boli, — ali u času kad »kao nebo / na stvari da je sišlo«. Šta je sve ta paradoksalnost, i to u svemu, ako ne paradoksalnost radosti mogućne samo u iščezavanju, radosti nestajanja, utapanja u mrak?

Veoma teško »gazi« Jevtić putem jezika; i veoma nesmelo: treba, redovito, da prođe nekoliko neutralnih, do banalnosti beznačajnih rečenica (»da narušim tvoju / lepu tišinu«), koje Jevtić kao da govori ne usuđujući se da govori (da nešto ne poremeti?), i treba da se *saplete,* na tome putu, o rogobatnosti, svakojake (za ovo veče, recimo: »osećam na krilo da si mi selo«), da bi došao do neporečnoga *otkrovenja* (ili do stihova neporečne poezije: »kao nebo / na stvari da je sišlo«). Je li to *strah* od ove bolne radosti, u večeri, na putu u mrak? Nije samo pitanje: kako

[26] *Veče; Postojanja.* (Pre toga: *Misao,* 1931, XXXVI, 273—274.)

govoriti u ovoj radosti, koja je nema (kako je govorom ne poremetiti)? Pitanje je, takođe: kako pristati na ovu radost svetlosti što se gasi, na tu prisnost koju nudi mrak? Kako se radovati mraku, ili: kako prihvatiti mističku radost, koje nema bez prihvatanja smrti? U poslednjoj pesmi knjige *Postojanja,* pod naslovom *Mistika,* on je gotovo uveravao, bezazleno: »Radost je / od trpljenja preča«. Ali njegova mistička radost podrazumeva trpljenje, iz trpljenja proističe i njega zahteva, onako kako podrazumeva nemogućnost radosti u svetu drugih i odricanje od nje, sve do iščezavanja »iza granica (. . .) očiju i pogleda«, do sopstvene neprepoznatljivosti, do sopstvenoga gubljenja u »šumama nepojamnosti«: »opet sam se u dubokom / izgubio ćutanju; / preobraženog u visokom odricanju / ne može niko da me pozna; / sve je daleko od mene / . . . / iza granica sam očiju i pogleda; / šume nepojamnosti / a ja kujem vito samopouzdanje novo«.[27] Ali kakvog tu može da bude samopouzdanja, u ovom samogubljenju? Tu, gde »Granice neba sve su veće / a duša drhti još na dlanu«, i gde je potpuna samoća (»drumovi bez igde ikog«), nada može da bude nada prokletnika u boga: »Pozdravljam ptice rane, / drumove bez igde ikog; / nadam se: / pod ruku Bog / će me uzeti«,[28] ali Jevtićeva nada, ipak, nije pre svega nada ovog religijskog misticizma, nego nada misticizma bez boga: mistike nestajanja, ćutanjem, u noći svejedinstva, »iza granica (. . .) očiju i pogleda«. Ne nada se on da će bog da ga uzme pod ruku; nego se pouzda u to da će noć, »kao slučajna ljubav«, da mu »obmota« ruke: u ovoj prisnosti je, kao njeno jemstvo, mrak; to je noć, kao apsolutna ljubav:

Plače dete na putu
u mrak. U sebe sam se
usredsredio.
Noć mi je obmotala ruke
kao slučajna ljubav

(Dva ćutanja).[29] Odakle ta nenadna, ta *slučajna* ljubav, ako ne iz mraka, iz noći? Je li to ljubav koja je iracionalno-slučajna, i zato kao noć? I *odakle* ovo dete na putu u mrak? Šta je to dete ako ne

[27] *U odricanju; Postojanja.*
[28] *Prevrat; Samosvesti.*
[29] U knjizi *Postojanja.*

projekcija straha od mraka? To se ja, Živko Jevtić, projektujem strahom od mraka u ovo dete, ali povlačeći se, *istovremeno,* »usredsređujući« se u sebe (dok ostajem, kao to dete-projekcija, izvan sebe). Ako me strah ovde infantilizuje, zahtevajući ovu autoprojekciju, ovaj moj preobražaj u dete na putu u mrak, nije li u tom strahu i moja odbrana: nije li to samo-projektovanje u dete takođe i delo odbrane, pospoljašnjenja, tako da ja to, proizvodeći se, pod pritiskom straha, u dete na putu u mrak, istovremeno se (istim samoprojektovanjem) oslobađam od tog straha, pa to dete ostaje napolju (to ga ja pokušavam *da ostavim da plače* na putu u mrak)?

To je, kao u svakoj samoprojekciji, ukrštanje straha i nade, ali ukrštanje koje ovde određuje i ritmičke intervale govora, određujući način lomljenja stihova: »Plače dete na putu / *u mrak. U sebe sam se* / usredsredio«. Pauza posle prvog stiha jeste *pauza (kao zaustavljanje) pred mrakom,* koji je već bio naslućen. Nemirenje sa mrakom, koji iziskuje ovu pauzu, jeste nemirenje sa pauzom u govoru (sa ćutanjem kao mrakom govora). Novi stih: *»u mrak. U sebe sam se«* delo je ovog nemirenja. Interpunkcija (znak tačke) ovde objavljuje, takođe, pauzu (to udes ćutanja kao da se vraća?), ali je nesumljivo da je ta pauza kraća od prethodne, koja je zahtevala lomljenje stihova (»na putu / u mrak«): u njoj se ukrštaju strah i nada, volja mraka i volja za spasenjem. U njoj je teškoća govora, podržana malom zabunom *iste* gramatičke forme za ove *različite* pravce kretanja (»*u* mrak. *U* sebe . . .«), teškoća koja ne dozvoljava da se u ovome stihu uspostavi ugrožena moć govora: potpuna nesamostalnost stiha *»U mrak. U sebe sam se«,* koji najavljuje samoodbrambeno »usredsređivanje«, delo je nemogućnosti da se uspostavi moć govora kao moć smisla: zar se u ovom semantički nesamostalnom stihu ne ukrštaju mrak nezaštićenosti i noć slučajne ljubavi, kao potpune zaštićenosti u potpunom jedinstvu svega? Ta nesamostalnost njegova šta je nego praznina *racionalnog* smisla: mrak tog smisla, njegova nemoć, ali kao moć deteta ili ljubavi? »Usredsređivanje«, koje se zbiva tu, nije usredsređivanje »u sebe« kao volju i samosvest, kao pojedinačnost; naprotiv, to je usredsređivanje kao provaljivanje okvira ove pojedinačnosti, u smislu mističke ljubavi, predavanjem sveobuhvatnoj suštini kao noći u kojoj iščezava svaka pojedinačnost, u kojoj sve se stapa. To je produbljivanje detinjskog stava: mrak se pretvara u noć slučajne ljubavi ne napuštanjem deteta, nego potpunim predavanjem njemu. Ono što ovde pokušava da se napusti, to je samo

dete koje plače. Ta noć mi »obmotava« ruke. Ja sam obuzet, obuhvaćen; ja i dalje ne činim ništa: očigledno, ostajem dete, ali *jesam li dete koje je pošlo u mrak, a našlo ljubav?* (Dete koje više ne plače pred mrakom?) Jesam li zaista onaj koji može da kaže: »Sunčam se u tami«, a da mi besnilo ne potraži suzu i da mi suša ne obuzme dušu?

Ovaj pesnik pokušavao je upravo to. Pokušavao je: u praznini da nađe punoću, u samoći (koja dozvoljava samo prisustvo, a ne i stvarno ispunjenje, u stvarnome učešću) da nađe ljubav: da se sunča u tami. Njegovi stihovi o noći koja mu je obmotala ruke »kao slučajna ljubav«, i njegov stih, osnovni: »Sunčam se u tami« (taj stih kojim se on, evo, vraća iz zaborava),[30] pamte ovaj pokušaj da se sa dna zemlje (one, u čijoj duši ništa se ne događa), digne neko *mrtvo sunce:* »O, da mi je jednom / sa tvoga dna / mrtvo jedno sunce dići«.[31] Jevtić je pesnik tog mrtvog sunca: pesnik zemlje u kojoj se ništa ne dešava, pesnik jalovosti; njegov zanos uvek je neki »zakržljali zanos« jalovih: »Zvonim u kosture / pogubljenih čula / i sa ushićenjem jalovih / zakržljali berem zanosa cvet!«.[32] On je pokušavao ovu jalovost da uzdigne do ushićenja. Ali koje je, i gde je, to »ushićenje jalovih«? Koje je to ushićenje zakržljalim cvetom? Nema ushićenja zakržljalošću. Ima samo nemirenja sa njom. Ima Jevtića: ima ove njegove racionalnosti, ali samo kao beščulnosti, kao racionalnosti »pogubljenih čula«, jalove i slepe; ima njene krte i lomljive, nespretne fraze, koja nalazi usiljenosti umesto poezije (u stilu ovoga istog »zvonim u kosture / pogubljenih čula«), ali kroz koju, istovremeno, kao da pokušava da progleda »mrtvo sunce« (neko sunce, dakle, koje je ipak tu? pa pustošnost, ipak, nije konačna?): »zakržljali berem zanosa cvet«. Treba biti *pesnik* pa da se ovo kaže (ne zaboravimo: oko 1930). U ovom pokušaju »ushićenja jalovih«, u toj rastrgnutosti, Jevtićeva pesma rastrzala se između standardnih (banalnih) jezičkih oblika jalove svesti, Nastasijevića i, povremeno, svojevrsnog naslućivanja nadrealizma, neprestano onemogućavanog

[30] Taj stih tako, u suštini, nadrealistički: zar ne budi on sećanje na Bretona: »Si seulement il faisait du soleil cette nuit«, iz *Le Revolver à cheveux blancs,* objavljenog u istoj godini u kojoj i Jevtićeva *Postojanja* (Izd. *Cahiers libres,* 1932, str. 71)?

[31] *Samosvest;* u knjizi *Samosvesti.* (Pre toga: *Misao,* 1928, XXVI, 193—200).

[32] *U odricanju*

racionalnošću ove jalovosti. Ona je »zakržljalog zanosa cvet«: cvet paradoksalnog iracionalističkog racionalizma. Cvet bez budućnosti, bez budućeg oplođenja. Cvet zemlje u čijoj duši se ništa ne događa. »Zakržljalog zanosa cvet«, kojim je on pokušavao da se ushiti, ili »mrtvo sunce«, *tama* u kojoj je pokušavao da se sunča, u očajnom nemirenju sa zakržljalošću, sa tamom: reč »Sunčam se u tami« jeste reč poricanja tame, reč onoga koji pokušava da digne mrtvo sunce sa dna zemlje opustošenog postojanja: reč mrtvog koji pokušava da ustane iz groba.

Ljubiša Jocić

Ljubiša Jocić dao je, nedavno, uputstva onome ko bude kopao po njegovim hartijama: da ne treba da se ide segment po segment (jer on, veli, ne stavlja datume čak ni na svoja pisma), nego da treba ići u strukturu.[1] Šta je ta struktura ako ne nešto objedinjavajuće, što traje kroz sve epohe, neka nadvremena konstanta? Ali šta je, opet, taj savet ovde ako ne poziv na igru sa Jocićem? On je pesnik koji se neprestano menja; i on ne govori samo različitim jezicima umetnosti i literature (slikarstva, dokumentarnog filma, romana, poezije, eseja), nego i različitim jezicima poezije. Kada se pita: »Ko sve ne otvara oči kad ih ja otvorim, više i ne prepoznajem te ljude koji se izdaju za mene. O, kad bih mogao da odem, da ostavim sve njih. Ali ko bi otišao? Ko ostao?«,[2] on je, zaista, u samome srcu središnog svog problema: nikada se ne zna ko odlazi a ko ostaje tamo gde je on. Njegovo sabrano delo je ruševina stilova i stavova.

Ko odlazi a ko ostaje: Ljubiša Jocić koji je, u knjizi *Ljubav i sloboda,* koja je najviša provokacija anarhističkog nadrealizma u ovoj kulturi,[3] štampao pisma žene što je ostala bez njega, između

[1] U pesmi *Datumi; Mesečina u tetrapaku,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1975.

[2] *Ja; U zemlji Arastrata,* izd. *Nolit,* Beograd, 1955.

[3] Ovu knjižicu, objavljenu u Beogradu 1934, zabranila je policija kao »pornografsku«. Ona nosi napomenu: »Sva prava pridržana izuzev za kolonije, veliku slobodu i male potlačene zemlje«; na uvodnim stranicama štampani su citati iz napisa *Politike* i *Pravde* o zločinima zbog zabranjene ili perverzirane

ostalog i pismo u kome mu se ona žali da masturbira pet do šest puta na dan,[4] da bi sve to komentarisao, pozivajući se na Engelsovo *Poreklo porodice,*[5] tvrdnjom da je i onanija »posesija voljenog bića« i da joj se zbog toga ne može »poreći vrednost akta ljubavi kao i svim drugim aktovima (kao biti umokren od voljene žene preko očiju, preko usana, preko šaka, kao gutati njenu pljuvačku, kao imati je, kao gristi njene dlake pod pazuhom, njene kose, kao lizati pesak njenih kolena, sanjati je sa rasečenim desnima)«; taj Jocić, ili onaj koji će, kasnije, odričući se svojih nadrealističkih stihova, i tvrdeći da se trovao nadrealizmom kao otrovom pa mu je sada, kada te stihove ponovo čita, kao da silazi u »kužni bar«, pokušavao da se pretvori u »malog tigra u skoku«, u večito dete koje ne želi ništa drugo nego samo da se dopadne svojoj majci:

Pa opet, glava uz glavu, majka i dete, kakva slika,
nikada neće da prođe i ko ruža da se sparuši,
uvek ću ostati dete kraj njenog blagog lika,
pod njenim pogledom anđela slab od smeha u duši.

ljubavi (iz godine 1933); u predgovoru knjige Jocić piše: »Ljubav, koju sam imao za jednu ženu, bila je slomljena. / Video sam sve više razloga za njenu propast u jednoj sredini u kojoj smo živeli, ta žena i ja, jer najnesamerljiviji akt čoveka, ljubav i sloboda, najmanje može da bude meren na trapavim buržoaskim terazijama i njihovim koristoljubivim tegovima, dobrim samo za debelu apstrakciju ‚duhovnog' života malograđana i velikograđana, a koji sigurno s druge strane predstavljaju kastraciju i kvare ravnotežu istinskog i konkretnog čoveka i njegovog života. / Uviđajući da moja nesreća, neostvarenje u ljubavi, nije samo moja već svakog onog koji hoće da voli istinito i potpuno, i da bude stvarno slobodan — jer nigde nije više potrebna sloboda nego u ljubavi, zato ništa teže nego voleti jedno biće društvom izopačeno i svedeno na apstrakciju. Uviđajući da brane za tu ljubav i za tu slobodu, za taj gorući tok leže u bitnom uređenju današnje buržoazije, upućujem ovu knjigu svima onima koji nisu već postali odvratni kastrirani robovi zlata — robovi sitnih ličnih sreća, u stvari slepi kučići morbidnih zavaravanja, — sa namerom da ukažem . . .«

[4] »Mnogi ljudi mi se udvaraju, mogla bih da se udam. Interesantno da svi imaju klempave uši, dok ti imaš lepe uši. Onanišem pet do šest puta dnevno. Pošto se moje tetke, kod kojih sam, plaše za mene i svuda me po kući prate, to sam prinuđena da to radim u kupatilu. Kaži mi neko sredstvo kojim mogu da iscrpim svoj seks. Javi mi način brzo, vrlo brzo.«

[5] Na str. 72: »Jer ljubav ima izvestan stepen trajnosti i jačine koji čini da oba učesnika smatraju međusobnu neposesiju i rastanak kao veliku nesreću, ako ne i kao najveću od svih«. — Ovaj citat Engelsa je iz Bretonovog dela *Les Vases communicants (Spojeni Sudovi),* 1932, iz prevedenog fragmenta objavljenog u *Nadrealizam danas i ovde,* jun 1932, god. II, br. 3. (Očigledno je, inače, da je uvodna napomena u knjizi *Ljubav i sloboda* pisana pod uticajem *Spojenih Sudova,* i to upravo ovog odlomka.)

Jurim paučinu, mekane proletnje svile,
da se majci dopadnem ja mali tigar u skoku

(Ja, tigar mali).[6] »Kakva slika«, zaista, za jednog poštovaoca Lotreamona i Markiza de Sada, koji će, ne mnogo kasnije, između očajanja i ironije, da piše rečenice kao što je ova: »Treba se vežbati u lomljenju vratova«, rečenice što će da se rascvetavaju u viziju: »Uvek je neko udarao. Uvek je neko stojao pod udarcima. Onaj koji je udarao sa onim koga je udarao predstavljao je prizor koji je zadivljavao svojom neposrednošću. Onaj

[6] *Krilato korenje,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1952. — U ovo doba Jocić nije sanjao da se dopadne samo svojoj majci nego i onome duhu koji je odlučno odbacivao, i kao nadrealista i kao onaj koji će, nešto kasnije, pokušati da se iskaže kao pesnik revolucionarne akcije. To je epoha njegovoga *pokajničkog* odricanja od nadrealizma. Govoreći o svojoj prošlosti, u pesmi *Kad je svanulo pogledao sam u noć iza sebe* (u zbirci stihova *Ogledalo,* izd. *Novo pokolenje,* Beograd, 1951), on je pisao da se trovao gore nego da se »hranio / salatom od krinova i ljubičica / izgriženom od sitnih biljnih vaši«, da je govorio »reči trule / i promašene« i da se sad, »kad su u svitanju grudi novog pune / i kad u njima život plamti / kao u livničkim pećima žar«, gadi da okrene stranice svojih prošlih stihova (»gadim se da okrenem stranice / svojih prošlih stihova, / kao da otvaram vrata / da siđem u kužni bar«). U tom gađenju on je tražio harmoniju negde između »srebrnog praha« Miloša Crnjanskog i melanholičnog, i umornog, poznog Rastka Petrovića, u znaku novoromantičarskog modernizma (i sa dalekim, prenesenim, asocijacijama na Branka Radičevića, iz *Tuge i opomene,* onoga koji će se javiti u zbirci pesama *Kad mlidijah živeti,* Svetislava Mandića, izd. *Novo pokolenje,* Beograd, 1952), a takođe je pokušavao da se ostvari i tražeći, povremeno, oslonca u folkloru, ali i u pokušaju obnove mitologije srpskog romantičarskog patriotizma. Tu se ovaj bivši (i potonji) poštovalac Lotreamona i Markiza de Sada preobražavao u pesniku nevena: »A umrem li biću proleće, / i usne ko višnje rumene, / ne veni, cvete nevene«, preobražavajući viziju sopstvene smrti u viziju radosti zemlje i neba: »U prah li prnem srebrni, / ti, majko, gugutko, kljunom grumeni zemlje prevrni, / zemlja će vino radosti u zdravlje nebu / popiti« *(Krilato korenje, I).* Tu se on javlja kao pesnik kome se »smeši Dušan iz carstva sile davne« (u zbirci *Krilato korenje):* »Osećam da će mi i kroz kosti pronići tvoj jorgovan, / da mi se kroz prste, potiljak i grlo provlači kao san / korenje lekovito naše i beli domaći lan / i da me ljubav obuzima na slavlje daljine tavne / da mi se smeši Dušan iz carstva sile davne«. Tu je ovaj bivši i potonji sledbenik avangardizma, u ovom stihovanju svog pada, utoliko težem što je prepuno rutinskog majstorstva (i to ponekad *majstorstva prve vrste),* pisao banalno, i izvan svake poezije, kako ga »slika prošlosti vuče« (»Slika me prošlosti vuče, / koplja kao gora, junak do junaka, / čadori, lavovi i tvrde čelenke / nad njima barjaka jato kao oblaka«), objavljujući da je na putu ka čistoti deteta (»uvideću opet da mi je duša ko dete čista i gola«), u pejzažima Srbije prepune jorgovana i »lekovitog bilja«, stihovima koji su, ponekad, prosta imitacija Crnjanskog (»I pređem pogledom i dlanom preko njenih njiva«). Tražio je Beograd usred Panonskog mora, po shemama »mitologije« građanske kulture:

koji bije i bijeni predstavljali su prisan par, sličan onom ljubavnom u zagrljaju i grču. Bilo je tu nečeg vrlo intimnog. Postajali su jedno biće. Dovoljno je bilo pogledati u takav kupl pa osetiti brideći nož u grudima, toliko je u tome bilo neizveštačenosti«.[7] Da li je ova slika samo negativ slike »glava uz glavu«, negativna projekcija žudnje za apsolutnom ljubavlju koja posvećuje u »jedno biće«, u idealnu jedinstvenost koja kao da jedina zna za apsolutnu »neposrednost« i, zbog toga, koja bi jedina imala da bude »neizveštačena«, ali koja u ovom svetu u kome »uvek je neko udarao«, osuđuje na udarac, takođe, vodeći iz zavade u zavadu, tako da se u Jocićevom nadrealističkom odbijanju prilagođavanja, u njegovim provokacijama, u njegovoj naglašenoj želji da izazivačkim samoponižavanjem ponižava sve oko sebe, može uvek da nasluti i kreveljenje ovoga neuslišenog, i *neuslišivog,* »večitog deteta«? Možda rečenica: »Treba se učiti u lomljenju vrata« piše upravo ovo »večito dete«, i možda je upravo »mali tigar u skoku« koji sanja idealno »jedno biće«, »glava uz glavu«, onaj koji mora da otkrije uzaludnost pokušaja tuče »na distanci«: »Besmislena pomisao, uzaludan poduhvat. Čim sam probao video sam da ne ide. Udarao sam, ali je u svakom udarcu bilo nečeg izveštačenog, lažnog, pritvornog. Ili, udarali su me, a ja sam držao distancu, i sve je ispadalo besmisleno, neumesno«.[8]

Ali, Jocić je uvek »držao distancu« pre svega prema samom sebi: ta »distanca« *je literatura* između njega i njegove izvornosti, neko prilagođavanje stilu »epohe« svedene na »pet godina«, kao u trajnoj opsednutosti idejom da »treba pogoditi šta obeležava epohu, tih pet godina, još u letu. U prvim potezima. To

između Starih Slovena (s trskom među zubima) i Vožda, *sanjajući da ga »oči Obilića i Kosova sretnu«.* Sve je *srebrio,* srebrnim *prahom* Crnjanskog u sopstvenoj režiji, pretvarajući se u *nezaboravak* (»Nezaboravak / je suza mi u oku. / Zašto je ne zaboravim? / — / Kad izađem na trg / srebro bacam golubovima: / gde je njena srebrna ruka? / Zašto je ne zaboravim?«, — u pesmi *Nezaboravak),* u majstora lirizma opsene: »Ona plače, / *niz grlo joj teče suza* / i poljubac, / a niz smreku smola. / — / Ona spava u svojim očima, / a obala jezera u jezeru, / iz jezera su njene nade i njeno telo — / školjka na kamenu. / — / Ona sebe sahranjuje i pita jutra: / — Što se ne vidim?« — *Ona je mrtva.* (Ili, u istom predumišljajnom opsenarstvu, na osnovama folklora: »Devojko, / ne silazi u jezero. / U njemu je zmaj. / — / Devojko, ne prilazi zmaju. / U njemu je golub. / — Devojko, ne hvataj goluba. / U njemu je jabuka. / — / Devojko ne silazi u jezero. / U jabuci si ti«, — *Ogledalo.)*

[7] *Običaj,* u knjizi *Skriveni svetovi,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1960.

[8] *Običaj*

stvara jedno strašno raspoloženje sadašnjosti. Onaj koji ne stiže da se okreće, da izviruje i premerava prošlost«.[9] Taj Jocić koji pokušava da »pogodi« šta je epoha, jeste onaj koji piše o masturbaciji, da bi se kasnije (1952) pojavio u skoku »malog tigra« što se baca u liriziranje (veoma spretno, uostalom) najveće moguće autorepresivnosti, podražavajući »prahu« lirizma Crnjanskovih razvejavanja i ritmovima poznog, i umornog (a, ipak, još poetskog), Rastka Petrovića, onaj koji će, samo tri godine posle tog liriziranja, 1955, netragom da razveje tu svilu u knjizi *U zemlji Arastrata,* nadahnutoj motivima preteće apokalipse čovečanstva ali, ne manje, i strahom od nekoga trajnog zla u čoveku kao trajnog, latentnog žarišta fašizma, ali tako što je, samo godinu dana pre ove knjige, 1954, objavio i »penušavi erotski roman sa beogradske plaže«, »za široku publiku«, pod naslovom *I s tobom sama,* koji asocira na filmove najjevtinijeg sentimentalizma,[10] onaj isti (zaista isti?) Jocić koji je u 1959. pisac romana o Dragi Mašin (takođe za »široku publiku«[11] a 1960. čovek koji pokušava u prokletstvima A. Mišoa da nađe duhovni i moralni obrazac za košmar neizrecivih »skrivenih svetova«. U njegovoj lakoći adaptacije aktuelnom stilu, od poetskog i pamfletskog nadrealizma do sociološkog realizma,[12]

[9] *Uspesi; U zemlji Arastrata.*

[10] Izd. *Bratstvo-Jedinstvo,* Novi Sad, 1954. — To je »roman za široku publiku. Način pisanja na mahove je prožet slutnjama o nekom dublje vezanom svetu, ali je najčešće tkivno labav. (. . .) Motivacija pojedinih pokreta na mahove je utančana, na mahove neočekivano površna. (. . .) Po neki put pisac pokušava da nam dokaže da je po sredi nešto dublje i visoko poetično. Seks je ovde u prisnoj vezi sa mnogim trzajima naših nervnih pribora, koji dolaze u vrtloge. Ali Ljubiša Jocic nije nam dokazao da je kod njegovih ličnosti ta veza i ritmično zanimljiva. Ona je gotovo mehanička i kao takva ne vredi ničije urođeno licemerje. (. . .) Stil se penuša od izvanrednih preliva; ali ispod te pene ne oseća se ništa stihijsko. Tako je ova knjiga ostala u tradiciji velikoga francuskog modernog pesnika Apolinera koji je vezivao suptilna pesnička nadahnuća sa stalnim grčevima dosta plitke erotike, bez danuncijevskih sudbinskih fraza«. — S(tanislav) V(inaver), *Penušavi erotični roman sa beogradske plaže; Republika,* 1955, XXII, 484.

[11] *Draga Mašin,* izd. *Kosmos* (biblioteka *Istorijski romani,* knj. 5), Beograd, 1959.

[12] *Polomljena kola* (Beograd, 1940; u isto doba, i u istom stilu, zbirka pripovedaka *Proletnji san)* i roman *Tamnice* (izd. *Bratstvo-Jedinstvo,* Novi Sad, 1956). Roman *Tamnice* pisao je Ljubiša Jocić zajedno se Milojem Čiplićem, pre rata, ali ga je završio sâm, tek posle rata: ». . . upravo onda kad su s jeseni 1941. godine nastajala poslednja poglavlja ovog dela, jednog tmurnog oktobarskog jutra (. . .) Miloje Čiplić pošao je na radni sastanak sa svojim drugom, ali nije

od Crnjanskog i liriziranja autorepresije duha koji »draga slika prošlosti vuče« (zajedno sa carstvom cara Dušana) do anti-poezije A. Mišoa i, kasnije, neodadaizma (i najnovijeg signalizma), ima uvek nečega naglašeno literatorskog, i u tome smislu *veštačkog,* nečega od udesa nesamosvojnog duha koji je, u svojoj nesamosvojnosti, i osuđen da »pogađa« šta je epoha, kao da se u epohu ne stiže življenjem istine sopstvene egzistencije, nego kao da je ona nekakav entitet sobom dat, nešto spolja, neka celina u koju, nezavisnu od našega života, treba prodreti posredstvom ove veštine »pogađanja«.

Pa ipak, u svim Jocićevim »pogađanjima« epohe, koja razbijaju njegovo sabrano delo protivurečnostima što ne mogu da dođu do dubljeg svoga osmišljenja prostim pozivanjem na nekonformističko neosvrtanje za sobom, jer se kroz ovaj nekonformizam apsolutne promene nedvosmisleno iskazuje konformizam literatorskog prilagođavanja najnovijem stilu epohe svedene na »pet godina«, ne prestaje da se sluti *pesnik,* izvoran pesnik u Jociću. Moć njegovoga saobražavanja najaktuelnijem stilu je velika, gotovo neuporediva: uvek ima u njegovim tekstovima, u svim »epohama«, istoga *genija adaptabilne inteligencije* čije su sposobnosti intuitivnog prodiranja u mehaniku i funkcionisanje osnovnih načela najrazličitijih i međusobno najprotivurečnijih, neizmirljivih, mentalnih stavova i stilova, van svake sumnje jedinstvene; međutim, kroz svu kameleonsku veštinu mimikrije, kroz sve veštine ove prvenstveno adaptabilne inteligencije (Jocić je pre svega to: ta adaptabilna inteligencija), javlja se, s vremena na vreme, kao iz nekoga podzemlja, iz neke duboke senke, iz neke daljine što će ostati nesavladana, autentična ljudska i poetska pulsacija, obećanje poezije koje, međutim, kao da je osuđeno da ostane, uglavnom, u tom podzemlju vešte, ali i izveštačujuće, adaptacije, kojoj je dozvoljeno da dođe do svojih kristalizacija samo na trenutke. Tu ima, u »hartijama« ovoga pesnika, nečega *proćerdanog,* ili nečega mogućnog a izigranog; to su mogućnosti koje nisu male, koje su, čak, po mnogo kojem svom tragu, *izuzetne;* ali to su mogućnosti najčešće ismejane: to je sloboda koja sve obespredmećuje i onemogućava, koja zadržava Jocića »na distanci« od svega, ali u prvom redu od samog Jocića, sloboda koja je *sloboda Jocića od Jocića,* sloboda koja je svemu

stigao na određeno mesto, jer su ga na ulici prepoznali žbiri tajne policije (a znali su ga već pre toga kao levičara i revolucionara), odveli ga u logor, a odmah zatim i na gubilište« (Dr Krešimir Georgijević, *O romanu »Tamnice«,* predgovor).

otvorena jer ničemu ne pripada, sloboda nenađenosti i praznine u njoj: sloboda za pražninu koja autentičnost osuđuje na simulaciju. Blesak autentične poetske vizije (koji je, na mahove, vanredan) smenjuje se, neprestano, sa *simulacijom:* »strašno raspoloženje sadašnjosti« nije tu, nikako, samo slogan preuzet iz literature totalnog (nihilističkog) nekonformizma: to je i »raspoloženje« ove paklene slobode subjektiviteta od samoga sebe, ovoga nemogućnog subjektiviteta, tu gde kao da Jocić pokušava da otvori oči, ali uvek oči otvara neko drugi umesto njega. Jocićevo trajno osećanje jeste osećanje nemogućnosti Jocića: »Ko je rekao Ja? Ja? To je čitav zverinjak koji se ujeda urlajući. Ja, to su proklinjanja jedno drugog, ubeđivanja, silovanja, nagovaranja, potkazivanja, izdaje, ubijanja, iznošenja na videlo«.[13] Sve se ruši, u tome »zverinjaku« Ja, ili u tome Ja u rušenju, i sve je zbog toga nešto drugo od ovoga Ja, uvek se tu neko *izdaje* za to Ja umesto da se to Ja samome sebi kaže: »Sad ne bih više za jedno svoje prošlo lice dao ni crno ispod nokata. Šta znam ja o svojim prošlim bitisanjima. Zar ne dugujem tuđim životima koliko i svojim. To zamenjivanje sebe sa drugima, što život uporno dokazuje s podsmehom, čini da ponekad izgleda da je svejedno ako ja izgubim glavu umesto drugog«.[14] To nije samo dosetka, nađena na poslednjim padinama nadrealističke pobune protiv Ja buržoaskog individualizma; to je paradoks u kome se zamrzlo stvarno osećanje sveopšte problematičnosti, tuđosti i zamenljivosti. Ti »tuđi životi«, ta tuđa Ja, dozvani su ovde nemogućnošću svoga Ja, ili svoga života. Iza Jocićevih literarnih adaptacija leži, izgleda, *adaptacija kao egzistencijalna tehnika,* u ovome osećanju tuđosti koja osposobljava za zamenjivanje svega, ali neprestano nad odsutnošću sebe samoga, kao nad nekakvim ponorom. Iza njegovoga poziva da se »pogodi« šta je »pet godina« epohe, u letu, ima ovoga odsustvovanja nužnosti da se bude ličnost i, tek tako, »epoha«. »Strašno raspoloženje sadašnjosti« ovde nije ništa drugo nego život koji nema više od »pet godina«, život izbačen iz vremena, bačen pred ništavilo, život bez sećanja i bez budućnosti, i u kome ništa ne može da se »staloži«: ni Ja ni drugi. Ja sam zamenljiv onako kako je zamenljiv drugi (i drugi je zamenljiv onako kako sam ja zamenljiv). Sloboda, koja bi imala da bude u ovom neosvrtanju za sobom, u ovom odbijanju robovanja nalogu

[13] *Ja; U zemlji Arastrata.*
[14] *Moji drugi životi; Skriveni svetovi.*

celine, u ovom pokušaju prihvatanja apsolutnog diskontinuiteta, jeste u suštini sloboda za zamenljivost i prividnost u njoj, sloboda *za* prazninu i *u* praznini, ili *sloboda koja nikada neće doći do svog tela,* onako kako nikada neće doći do svoga ozbiljenja u konkretnosti: ona može da bude samo *demonstrativna,* kao negacija neslobode postojećeg sveta, ali ne i stvarno konstitutivna: ona nema *svoj* jezik bivajući sloboda od nužno-nezamenljivog ili ličnosti, ali i sloboda od bića koje sebe traži kroz ličnost: sloboda za ne-biće, u kojoj svaka reč svodi se na gest a ljubav pospoljašnjuje, otuđujući se od sebe putem egzibicionizma: »Sve si istisnuo napolje bez unutrašnjeg kompasa iscerio si / se u prazninu ekshibicije / iscureo u telesne odnose bez intimiteta bez nalepnica seksualni / odnos prošao je kao grupni fenomen«.[15] To je sloboda koja ostaje izvan jezika, i utoliko više je, u toj svojoj tuđosti jeziku, osuđena na tuđi jezik. Ona ide *od jezika do jezika kao od tela do tela,* »bez intimiteta«: reč deli sudbinu tela: tu gde je telo »degradirano upljuvano ljudsko telo / za svakidašnju potrošnju posle upotrebe baciti«,[16] ona je oslobođena nezamenljivosti, ali i bitnosti.

Govorenje je tu napadnuto prazninom (onako kako je biće ličnosti napadnuto prazninom), ono je »stilizovanje« ili pospoljašnjenje (do egzibicionizma) kao neumitnost praznine ali i kao jemstvo sve većeg apstrahovanja stvarnog. Uzalud je tu upućivanje na pisanje nadrealističkih stihova i na Marksa, kao na put oslobođenja »konkretnog čoveka«.[17] U Jocićevim ranim nadrealističkim stihovima nema sanjanog oslobađanja konkretnosti:

[15] U pesmi *Mesečina u tetrapaku* (u zbirci istog naslova).

[16] *Ali vi ne čekajte; Mesečina u tetrapaku.*

[17] Onakvo kakvo je u napomeni uz pesmu bez naslova, štampanu kao posebno izdanje (sa dva crteža Živanovića-Noja), u Beogradu, 1934. Objavljujući, smeteno, pa čak i polupismeno, »da se radi same poezije« odriče poezije (do kojeg odricanja, uzgred budi rečeno, i nije došlo: to je ovde samo jedan »gest«, nadrealistički aranžiran, u nastojanju Jocićevom da pogodi »pet godina« epohe), on je tu pisao, u senci Lotreamonove rečenice: »L'amour ne se confond pas avec la poésie«: » . . U ovo vreme, moram da naglasim, (. . .) bio sam sve svoje sile upravio na razumevanje Marksa, ali isto želim da otklonim sumnju da držim da jedan takav rad isključuje rad na poeziji, naprotiv, i sada tako mislim, da bi reakcionarno bilo, da ako je čovek jednom pisao pesme treba uvek samo to i da radi, zbog darovitosti ili nesmotrenosti moje mladosti, jer, kažem, nije mi bilo teško da uvidim da jedan rad lako može sadržavati prošli i više početaka novih. / Ali, dakle, pored sveg tog uviđanja i čak uzimajući sve to u obzir ostajem odlučan ovoga momenta, da se radi same poezije odričem poezije, radi daljeg uviđanja, da jedan rad na socijalnom planu, što bi značilo na korenitoj izmeni društva, je rad i

stepenice to su postelje
to su mlade berbernice jednog jutra
u kojima trava raste i kiša pada
to su bezočne stene glasni nagibi nežnosti
šapati nizbrdica i glasne provalije ćutanja
sa njih silaze žene lakovanih usana
crni lak na bledim usnama na tankim vrhovima sisa
uz njih se penju vrele žene gejziri
sa njih silaze hladne žene vodopadi.[18]

Estetizam ovih stihova raste iz ove nemoći za konkretnost, iz ovoga *razvejavanja* konkretnosti: ako ima neke lepote u ovim stihovima, to je upravo lepota razvejavanja: konkretnost, tek naslućena, iščezava na samim svojim rubovima, rasplinjava se u poetičnosti nečega što je zadržano na pola puta i što ostaje nedovršeno i neodređeno. To je poezija treperenja u neodređenosti. Ako tu dođe do metafore (najčešće spajanjem »idealnog« i materijalnog, »unutrašnjeg« i »spoljašnjeg«, kao ovde gde će se za stepenice kojima se penju i silaze žene reći: »glasni nagibi nežnosti«), ta metafora upravo »igra« treperenjem svetlosti što se ukršta između određenog i neodređenog, i to kao u većini pesama nadrealističkih pesnika ovoga vremena, u estetizmu koji je tu neumitnost ove reči koja, zahvaćena talasima neodređenosti, i čuvajući veoma tanke i kidljive veze sa konkretno-čulnim, uranja sve dublje u kosmos sopstvene samodovoljnosti. U tom kosmosu sve se apstrahuje, a ne samo čovek koji je, usred sveta

na samom progresu poezije, bilo kao proširenje sposobnosti same individue za tu poeziju, koje se sastoji u samom tom momentalnom odricanju, bilo kao proširenje čoveka uopšte za nju, u pogledu nove društvene sredine. / I tako, ta subverzivna misao, radi samog svog prevratničkog razvoja dozvoljava mi u ovom odricanju od poezije, da štampajući ovu pesmu i priznavajući je kao i sve druge automatske pesme za istinitu, oglasim celu ovakvu poeziju, kao jedan pravi izraz konkretnog života čoveka, i samim tim i kao meru njegove potlačenosti na životnom planu, i možda kao i samu svest o toj potlačenosti i izraz neukrotive težnje čoveka ka slobodi«.

[18] Uvodni stihovi u zbirci bez naslova, iz 1934. — Isto odsustvo konkretnosti javlja se i u prvoj Jocićevoj knjizi stihova *San ili biljka,* Beograd, 1930: »Zašto se čudim mirisima Indije / i ja sam svetlost i brzi voz u tunelu / . . . / opkolile su me nečije šake i pletu moje lice cvetaju bukve u šumi«, putem ka poetičnosti rasturanja i rasplinjavanja tela u senku: »Taj šapat ko hladne usne u ruci / to cveće ide na prstima k meni / to lice od čvrstog mraka tone kroz čelo / kad sveti volovi ko nacrtani leže / na belom pločniku hrama / pašću na senku / a stope ostaju snovi«.

građanske represije, odbijao da bude »emigrant« iz raja kao Adam, htejući remboovsku »nevinost gusenice« ili nevinost životinje, osuđen zbog toga na zgražanje i prezir drugih, koje je nemoć za ljubav unakazila, ali i uživajući u tom zgražanju u preziru možda ne manje nego u samoj svojoj »nevinosti gusenice«.[19] To je *demonstrativna* »nevinost gusenice«, ona koja sebe ugrožava, pa čak i čini problematičnom tim više što je dublje prožeta svešću o svojoj izazivačkoj i kažnjivoj vanrednosti, što hoće sebe kao izazov, kao jemstvo svoje subverzivnosti. To je Adam koji čita Engelsovo *Poreklo porodice*, »životinja« koja spava na kvadratastom »nadrealističkom« krevetu »sa onoliko žena koliko je u njemu moglo da stane«, ali čiji raj usred

[19] V. *Nemogući memoari jednog Ljubiše* koji su, sa nadnaslovom *Ljubiša Jocić protiv svih papa*, izlazili tokom 1972 (u sedamnaest nastavaka) u ilustrovanom listu *Duga-Feljton:* »Bio sam poslednji i jedini nadrealista u Beogradu. Čuo sam da je Koča Popović rekao da sam poslednji Mohikanac nadrealizma. Podsmevali su mi se, ali ja sam uživao u onome što sam radio. Načinio sao krevet kvadratni, dao da se napravi kvadratni jorgan, čaršav, sve što je potrebno za postelju u srazmeri tri metra sa tri. I u tom krevetu spavao sam sa onoliko žena koliko je u njemu moglo da stane. To je bila jedna divna klavijatura od ženskih nagih tela po kojoj sam ja svirao jednom udaraljkom svake noći. (. . .) Nisam mogao da kažem ni kao Rembo ‚da je moral slabost mozga', ne mogu da kažem da sam bio ni amoralan, ni nemoralan, već da sam imao, opet da navedem Remboa, ‚nevinost gusenice'. Možda sam bio životinja ili anđeo ‚ovaj gospodin ne zna šta radi on je jedan anđeo'. Možda bi Hristos rekao ‚gospode oprosti mu jer ne zna šta radi'. Čaršija je govorila ‚to je seksualni manijak koga treba ubiti'. Kao gusenica, kao životinja, ali ona prava životinja kojoj se ne može da prebaci ništa. Ne čovek životinja, koji nikad ne može da bude nevin kao životinja, već koji, zato što je poživotinjio, postaje odvratan. Ne, ja sam bio čist. Žene su to dokazivale jer su se skupljale oko mene kao oko Mesije, koji je ponovo došao na zemlju, ali ne da govori o grehu, već da ljubi i da bude ljubljen, koji nije došao da bude razapet i umre, već koji zna da je ljubav večna i koji je došao na ovaj svet da pokaže da večnost postoji na zemlji oduvek, i da to treba znati, da se ona nalazi u ženama. Ja sam osećao da sam besmrtan, blažen među ženama, jedini muškarac za koga su sve žene bezgrešne, koji nije nikada upoznao greh i koji je zajedno s Evom, i posle jabuke, ostao zajedno sa njom u jabuci. Ja nisam emigrant kao Adam, bog za nas nije bio autoritet, mi smo nastavili da živimo tamo gde smo živeli, u najlepšem vrtu na svetu, u vrtu poljubaca, zagrljaja, poljubaca i zagrljaja, zagrljaja i poljubaca u večnosti bez prošlosti i budućnosti i sadašnjosti. Ja sam bio jedini Adam koji je isterao boga iz toga lepog vrta u kome je bila jabuka, legao ispod jabuke, zajedno sa ženama grizao u taj divni plod kreacije i saznanja, šutirao boga u zadnjicu, vladao vrtom u kome su vladale žene. (. . .) A dok sam ja ovako živeo u nevinosti gusenice, po Beogradu su bivši nadrealisti već odavno bili boj, vodili klasnu bitku, i mene kao poslednjeg Mohikanca nadrealizma duboko prezirali«. (Nastavak 14, u broju 265, od 1. IV 1972: *Aragon štampa Jocićevu pesmu, Davičo i Zogović protestuju.)*

pakla utopiće se u anti-buržoaske pamflete kao što je *Ljubav i sloboda*, u kojima se imperativ neprilagođavanja svetu bez ljubavi rastače u egzibicionizmu (kojim zar se ne produžava ta nemogućnost ljubavi?), i, — što je nesumnjivo poraznije, — u stihove, nadrealistički stilizovane, u kojima od te »nevinosti gusenice« ne ostaje ni traga. Poezija ovoga pesnika koji je sebe držao za »poslednjeg Mohikanca nadrealizma« i koji je, i godinama kasnije, objavljivao kako je dovoljna jedna kap njegove krvi pa da »cela varoš ogrezne u crnu reku poroka«, i da je dovoljna jedna jedina njegova reč da »zagadi hiljadu usta«, jer iz njega dolazi sablazan,[20] ta poezija nije ni najmanje »sablažnjiva«: tamo gde je »crni lak na bledim usnama« i, još više, gde su »mlade berbernice (. . .) u kojima trava raste«, »sablazan« je osuđena na pesme što se ne razlikuju od »poezije pisane o devojčicama«,[21] a nadrealizam ne doseže veću konkretnost nego u poeziji *većine* drugih svojih beogradskih pesnika ovoga vremena, nezadrživo se pretvarajući, između dva nagoveštaja izvornosti, u literarnu *tehniku*. To je nadrealizam koji ne prestaje da se okreće protiv »normalnog odnosa građanske sintakse«,[22] ali koji završava kao literarna »sintaksa«: sloboda nepredvidljivo-slučajnog (a nužnog) susreta pretvara se ovde u *manir metaforisanja* po modelu koji je Breton našao kod Remboa i Lotreamona (u Remboovom salonu na dnu mora, u susretu kišobrana i šivaće mašine na stolu za vivisekciju, u Lotreamonovim *Maldororovim pevanjima)*. To nije samo pretvaranje čoveka u zvuk, »vansvetska eksplozija i ko zna zbog čega, ko zna čemu, ko zna za čim, mogli bismo ostati neodređeni, jedini svedok u tome životu, u tome telu gde nismo mi, gde sebe čujemo kao zvuk kao igru bosih«,[23] u znaku idealizma prvog, »herojskog«, perioda

[20] »Dovoljna je kap moje krvi da cela varoš ogrezne u crnu reku poroka. / I najboljima crni krv od gnušanja. / Jedna moja reč dovoljna je da zagadi hiljadu usta. / I najbolji, najčestitiji, ispiraju usta mojim niskim imenom. / Dovoljan je moj zagrljaj, poljubac, pa da iz hiljade srca poteče moja kužna pokvarenost« *(Kroz mene dolazi sablazan; Skriveni svetovi).*

[21] Jocić je u ovo doba »pisao meke, nedovršene pesme, koje su bile negde na pola puta zaustavljene u svojim dosta kratkim poetskim dometima. (. . .) Pisao je poeziju koja je donosila sadržaje koji su, istina, pokazivali možda potrebu za traženjem, ali je i ta potreba bila nejasna, pa se ni njegove pesme nisu razlikovale od poezije koja je pisana o devojčicama« (Đorđe Kostić, *Do nemogućeg*, izd. *Nolit*, Beograd, 1972, str. 260).

[22] Izraz Lj. Jocića, u *Nemogućim memoarima, 6, Protiv buržoaskih papa; Duga-Feljton*, 5. II 1972, god. VI, br. 257.

[23] Slobodan V. Kušić, u *50 u Evropi*, mart 1929, br. 2.

nadrealizma (u kome nadrealistički pesnik uzalud pokušava, otimajući se svesti, da stigne do tela), i to nije samo izdaja ideala vernosti onome što ostaje nenapisano, neostvareno, kao jedino stvarno (ili apsolutna stvarnost): »važnije je da verujem da je napisan tekst gde on zaista nije napisan«,[24] pad iz neodoljivosti traženja u ograničenost ostvarenja;[25] to je, umesto nadrealističkog ideala oslobođenja »konkretnog čoveka«, fosilizacija *stila* do kojeg je nadrealizam došao tražeći tog čoveka a nalazeći stil, »literaturu« (i to utoliko više što manje nalazi tog čoveka), i svodeći se na »mehaniku«, na »prosede«, tako da tu ima neuporedivo »više automatizovane tehnike nego tehnike automatizma« za koji se verovalo da će, oslobođenjem od diktata cenzorske svesti, da odvede oslobođenju ovog »konkretnog čoveka«.[26]

[24] Zvezdan Vujadinović, *Trade Mark; 50 u Evropi*, decembar 1928, br. 1.

[25] Traženja se kvalifikuju po tome što se nameću a pokušaj ostvarenja ovih rađa ograničenost« (Slobodan Kušić, *50 u Evropi*, br. 2).

[26] Na ovu automatizovanu tehniku umesto tehnike automatizma ukazao je Marko Ristić, i to upravo povodom prvog broja časopisa *50 u Evropi* (decembar 1928), u kome je Jocić štampao prve svoje nadrealističke stihove: »Po mermernim zidovima bose noge / i nečujno šaputanje u noći«. (U vezi sa ovim stihovima kaže Jocić u *Nemogućim memoarima, 2, Čarobno doba mog života; Duga-Feljton*, 8. I 1972, VI, 253: »Da li je to bila neka moja asocijacija na kupleraje, ili na neku rusku devojku, ne znam više. (. . .) Dušan Matić, koji je i štampao moju prvu pesmu u nadrealističkom časopisu *50 u Evropi*, visok, suvonjav, ironičan i ljubazan, ponekad mi je pročitao neki stih francuskih nadrealista i onda bi knjigu, časopis, bacao na gomilu drugih rastureних knjiga, po njegovom stolu: — Čik, napišite vi nešto tako!«) Marko Ristić pozdravio je *50 u Evropi*, zajedno s *Tragovima* Đorđa Jovanovića, Đorđa Kostića i Oskara Davića, — pa čak je *50 u Evropi* pretpostavio *Tragovima*, nalazeći da je ta publikacija ideološki preciznije određena, — posebno ističući *Buđenje materije* Dušana Matića. (Borivoje S. Stojković, u članku *50 u Evropi ili — kako nipošto ne treba pisati, Život i rad*, januar 1929, god. II, knj. III, sv. 13, pitao se: »Da li gospoda u običnom životu govore, kako pišu? . . . Gde je tu ukus i pamet? Trebalo bi raspisati konkurs za nagradu onima, koji uspevaju da odgonetnu sve ove galimatijase i rebuse. Ili, neće, valjda, desetak brodolomnika biti pametniji od biljade umnih ljudi!«, i uz to tvrdio: »G. Dušan Matić (. . .) nema ideju, a piše nategnuto i neinteligentno«.) Ipak, Ristić je napominjao da i tu ». . . ima rečenica i metafora, stihova i strofa, koje se, kao što je naročito slučaj sa *Tragovima*, mogu indiferentno pripisati jednome ili drugome od njenih saradnika, i koje se mogu međusobno ispremeštati, dokazujući tako, svojom neopredeljivom i zajedničkom atmosferom, da su i oni primena i praktika jedne *moderne mehanike*. Svakako da i tu ima podražavanja jednome *prosedeu*, i više automatizovane tehnike nego tehnike automatizma« (*Marginalije I, Letopis Matice srpske*, 1929, CCCXIX, 3; v. u Ristićevoj knjizi *Od istog pisca*, izd. *Matice srpske*, Novi Sad, 1957, str. 97—100).

Marka Ristića ovde opseda ono što ga je opsedalo u *Bez mere*, knjizi koju je upravo bio završio (maja 1928), i koja je izišla u istoj toj godini (na čijem kraju pojavio se i časopis *50 u Evropi*), a to je *opasnost da se nadrealizam izrodi u »literaturu«*. »Automatizovana tehnika« umesto »tehnike automatizma«, to je jedna »mehanika«, jedan literarni »prosede« umesto slobodnog objavljivanja sna, želje prognane u podsvest, samoga bića, koje je tu skriveno, u tami, i koje treba osloboditi, *književnost umesto poezije*. Stvarni, najdublji sadržaj *Bez mere*, — koje bi da se otme »merama« svakog sadržaja, svake biografije i hagiografije, svakoga »romana«, svake literature koja se »vraća kao plima« (v. poglavlje XXVI, *Rudnici ili Saldo mortale*, u *Bez mere*), ali koja nailazi na otpor nesvodljive poezije, njenih »unutrašnjih snaga«, tako da roman neumitno postaje *anti-roman*, — jeste ovo neprestano sukobljavanje principa literature i principa poezije, kao sukobljavanje onoga što je nesvodljivo, u duhu apsolutne slobode, i onoga što je *mehanika*. Taj *romantičarski san* o *bezmerju*, san koji poziva na odlazak »među strahovita sazvežđa iznad kategorija umetnosti«, iskazuje se pre svega pobunom protiv svakog poretka, i, samim tim, protiv svake konvencije ali i protiv svake »mehanike«. Pošto svaki govor, a ne samo »ispovedanje« Ristićevog anti-romanskog anti-junaka Romana u *Bez mere*, ». . . uzima oblik ovakav ili onakav« i, samim tim, vodi jednome poretku, i jeste sami taj poredak u ostvarivanju, pisanje zahteva, kao konstruisanje, i svoju antitetičku silu destrukcije: pisac tu otkriva, kao Marko Ristić, da je upućen na »mehanizam« (poretka u stvaranju, oblika, putem literature), i zato on i pokušava da razori taj mehanizam, u ime »slobode koja je jača od mehanizma« koji »preti da zavlada jednim misaonim tokom, da standardizira njegovu večnu dijalektiku«: to bi imao da bude »princip destrukcije«, u službi dijalektike, koja je »oruđe večnosti« (»Dijalektika je oruđe večnosti, a moje reči su oruđe dijalektike«. — XXXII, *Predznaci raskida*). Knjiga *Bez mere* imala bi da bude knjiga koja se neprestano otvara, koja gori plamenom otvorene dijalektike, te »raspre« slobode i »mehanizma«, autentičnog bivanja (kroz ovu otvorenu dijalektiku) i onoga što je »lažna konsekventnost, veštačka, artistička izgradnja bivanja«; ona je »lažan novac«, kovan u pokušaju da se zadovolji, ipak, neka »shema«, da se ispriča neka priča, pokušaj obmane, ali i priznavanje tog pokušaja i otpor njemu, kritika: »Evo vam u istoj ovoj knjizi i istorije i kritike te knjige. Jednak o jednakom«, — da bi se reklo: »To je ova knjiga, koja je samoj sebi smrtna kazna, i koja ne potpada pod vašu kritiku« (*Predznaci raskida*).

Ristićeva kritika *50 u Evropi*, ako se vidi u obasjanjima i zamračenjima drame *Bez mere* (koja je *suštastvena* intelektualna i moralna drama nadrealizma), ukazuje se kao njen refleks, kao pokušaj konkretizacije zahteva *za učešćem* u ovoj drami. M. Ristić je, ovde, među drugim pesnicima, kao njegov »Roman, kome je sve dobar izgovor. Dobar izgovor da se otelotvori, da se potvrdi kao nemi svedok, ili da se iščauri i zamisao, u ulogu; dobra prilika da obrazuje svoje prisustvo, užljebljujući se u stvarni predmet, ili naprotiv povlačeći, prikupljajući sve u svoju vlast, postavljajući sve u odnos prema svojoj afirmaciji« (XXI, *Svedok ili saučesnik*): za njega, *50 u Evropi* je »dobra prilika« za kritiku »mehanizma« i »lažnog novca« koju je on vodio pokušavajući da se bori protiv kovača »lažnog novca« i u samome sebi, odupirući se stvaranju »mehanizma« (literature »romana«) i u svome sopstvenom delu. Prikazujući drugi broj *50 u Evropi* (koji je izišao marta 1929, sa prilozima Slobodana Kušića, Branka Milovanovića, Lj. Jocića, V. Gligorića, Zvezdana Vujadinovića, M. Čiplića i T. Manojlovića), M. Ristić nije govorio više samo o opasnosti »automatizovane

To je izgubljena »nevinost gusenice«, životinja uhvaćena u

zamke stila, *reč koja proždire životinju:* ne samo Erot koga je Ljubiša Jocić, znatno kasnije, otkrio u Grevsovim *Grčkim*

tehnike«, nego i *o nemoralu* »literarne koketerije«, pod maskom odbacivanja literature: »Vidim tu jednu karikaturu, a ne sliku, onog opravdanog pitanja koje se nameće svakom čoveku koji danas piše, a kome se to ne čini kao neka bogomdana sreća i čast, pitanja, naime, da li je još uvek književni aktivitet moralan, opravdan i moguć. Ta unutrašnja raspra, ta patetična nesloga sa samim sobom, koja je jedan konflikt između protivnih težnji u istoj misli, važna je, jer povlači za sobom osnovna pitanja ljudske određenosti i životnog smisla, plodna je, jer predstavlja dijalektički moment u hegelovskom smislu reči, značajna je, jer ocrtava čitavo jedno duhovno stanje, moralna je, jer se osniva na pitanjima neophodnosti. No sve to postaje nevažno, jalovo, beznačajno i nemoralno, kad je samo pretekst za literarnu koketeriju, literarniji-no i jedan drugi«. M. Ristić koji poziva pisca *da prizna* da je pisac (»Kad neko misli ‚da treba obrađivati svoju baštu', kao što kaže Voltaire-ov Candide, on treba i da prizna da je baštovan. Bilo to tragično ili komično, ja priznajem da sam *pisac,* i da bih tu tragiku ili komiku podvukao, nazvaću svoju iduću knjigu *Od istog pisca.* Na znanje«), u stvari poziva pisca na otvaranje sopstvenoj »unutrašnjoj raspri«, na odazivanje konfliktu »između protivnih težnji u istoj misli«: pisac koji »priznaje« da je pisac, a koji to neće da bude, ovim »priznanjem« *otvara se tom »konfliktu«,* i u tom smislu je *moralan.* »Mladići« iz *50 u Evropi* ne poznaju taj »konflikt«, tu »raspru«, tu »patetičnu nesložu«; to što oni štampaju reprodukcije slika Marina Tartalje i Pavla Vasića, »koje se zadržavaju u granicama artističkih intencija«, i tekstove Velibora Gligorića i Todora Manojlovića, a s druge strane odbacuju roman *Seobe* Crnjanskog, nije izraz dejstvujuće protivurečnosti nego proste »smušenosti«: ». . . kad ti mladići pristaju na te, *sa njihovog gledišta,* kompromise, čini mi se da zamerke koje mladi Zvezdan Vujadinović čini, sa visine, i kao jedva udostojavajući se da baci jedan pogled na svu tu literaturu, *Seobama* Crnjanskog, postaju sasvim besmislene«. (Zvezdan Vujadinović je, u beleški o *Seobama,* objavljenoj u rubrici *Akcija* drugog broja *50 u Evropi,* oglasio ovaj roman za »trepereći impresionizam« koji »živi od otmenog gorkog osmeha, od splina uvučenog iza svih tih stvari, koje je Crnjanski video tako mutne u njihovoj besmislenosti i praznini, u dušama i svetu«; osim toga, »ova umetnost sva je u znaku površinskog, više rafinovanog nego iskrenog«, tu se »u celini oseća *odsustvo nečeg nevinijeg i apsolutnijeg«;* Crnjanski bi »trebalo da zna da je još predratna mlada Francuska živela sa Žuvom: L'impression la plus nue, la plus dépouillée d'artifice et de rhétorique la plus exactement collée, a l'entrevision initiale de l'esprit'«.) — Marko Ristić, koji je, ne mnogo posle ovog *martovskog* broja *50 u Evropi,* pozdravio u *Politici,* 15. aprila 1929, *Seobe:* ». . . Nesumnjiva, apsolutna i tajanstvena prisutnost poezije izbija iz *Seoba«* (v. u Ristićevim knjigama *Književna politika, Prosveta,* Beograd, 1952. i *Prisustva, Nolit,* Beograd, 1966), preporučio je ovim »mladićima« Aragonovu *Traité du style* (». . . Ako pišete, po jednoj nadrealističkoj metodi, žalosne glupavosti, to su žalosne glupavosti. Bez izvinjenja«), postavljajući im pitanje: »Kako bi bilo da pre svega naučite smisao ove reči: *stil?« (Marginalije, II, Letopis Matice srpske,* 1929, CCCXX, 2; *Od istog pisca).*

To je, pre Bretonovog *Drugog manifesta nadrealizma (La Révolution Surréaliste,* 12, decembra 1929), koji »označava (. . .) veliko raščišćavanje u redovima nadrealista (. . .) i, u isti mah, obeležava nov polet nadrealizma« (Vane

mitovima, pokušavajući da se izjednači sa njim, Erot koji »nikad nije bio smatran dovoljno odgovornim da bi kao bog zauzeo

Bor, Marko Ristić, *Anti-zid, prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma, Nadrealistička izdanja,* u Beogradu, 1932), najava ovakvog »raščišćavanja« i u beogradskom nadrealizmu, i to pre nego što je ovaj postao organizovan pokret. Grupa *50 u Evropi* (i Lj. Jocić, takođe) pozvana je, zajedno s grupom iz *Tragova,* na osnivački sastanak nadrealističkog pokreta iako su se ti »mladići« u trećem, i poslednjem, broju svog časopisa (jul 1929), na Ristića vežbali *u stilu* nadrealističkog pamfleta. (Tu Miloje Čiplić kaže da bi Rembo pljunuo na *Bez mere:* »Kao da se gubi Džek Trbosek pred praznim buretom valjanja Marka Ristića od redakcije do redakcije. Šta ste kazali u baruštine Ristićevog Jezera? Romane? O sunce Vas je i suviše ispeklo dragi Romane pod tim sajdžijom Markom Ristićem. / Pa to je skroz nemoguće od ovog detinjeg bezobrazluka. Recite gospodine Ristiću, samo iskreno, *Bez mere* je velika, debela i izbledela manastirska knjiga, na koju bi bez sumnje Artur Rembo pljunuo, kako je to njemu svojstveno bilo gađenje od literature«, a na koricama časopisa je naštampano: »Da se / to zove glava / mi bismo ga poslali na échafaud«. — nav. prema *Izvodi iz kritika* u drugom, bibliofilskom izdanju *Bez mere, Forum,* Novi Sad, 1962.) Grupa *50 u Evropi* učestvovala je na prvom sastanku beogradskih nadrealista, odgovarajući na pitanja o mogućnosti zajedničke akcije, ali iz nje su jedino Branko Milovanović i Koča Popović prišli nadrealističkom pokretu. (U tekstu *Uzgred budi rečeno* Dušana Matića i Marka Ristića, u almanahu *Nemoguće,* koji je izišao maja 1930, govori se i o saradnicima iz *50 u Evropi,* najviše o Slobodanu Kušiću za koga se kaže da je nesposoban da se oslobodi »jednog literarno-psihološkog tumačenja« i da je »ambiciozni i konfuzionelni doživotni sekretar Promašenog Separatizma«. Uz pismo S. Kušića koji, »posle jednomesečnog duhovnog opštenja« sa nadrealističkom grupom, kaže da ne želi da učestvuje u »spasavanju Marka Ristica od Marka Ristića«, i da veruje u svoj »odlazak u jedan grozniji pakao«, — ». . . Sada vas konačno ne vidim. Odlazim, ne želeći ni da pljunem, da pljunem, da pljunem«, — objavljen je i komentar Đorđa Jovanovića na ovo pismo: ». . . imao sam utisak da su njegove preokupacije u osnovi umetničko-artističke (pravljenje lepih pesama i kolaža), iako sam *znao* (kažem *znao* jer me taj Kušić više ne okupira) da je njegov odnos prema nama savršeno usiljen i obeležen palanačkom spekulativnošću koju je u prvi mah uspeo da proturi kao opreznost svog individualizma, mene je ipak iznenadio onaj prostački, zluradi gest koji toliko očigledno liči na vraćanje prstena jedne provincijske verenice koja hoće da preduhitri svog verenika koji će je nekoliko dana docnije napustiti«. »Umetničko-artističke preokupacije« su glavni greh, a »mladići« iz *50 u Evropi,* pored ostalog, sama inkarnacija toga greha (i zbog toga, možda, i neka vrsta žrtve božanstvu apsolutne čistote nadrealizma?): »njihova je uloga analogna ulozi grupe oko časopisa *Le Grand Jeu* u Parizu«, a tekst *Uzgred budi rečeno,* isto kao i Bretonov *Drugi manifest,* objavljuje razjašnjenje situacije i odnosa, razračunavanje sa onima koji su izdali ili razočarali«, kako se kaže u knjizi Hanife Kapidžić-Osmanagić *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom,* izd. *Svjetlost,* Sarajevo, 1966, na str. 192—193 (s tom razlikom, naravno, što ti »koji su izdali ili razočarali«, ako i nisu uvek samo tek svršeni maturanti, ne zovu se Artaud, Bataille, Soupault, Desnos, Masson, Vitrac). Ljubiša Jocić, — koji, *uzgred budi rečeno,* sudeći po ovoj knjizi nije napisao niti štampao ni jednu jedinu nadrealističku knjigu, — nije se zadovoljio samo da u ovo doba

mesto u vladajućoj olimpijskoj porodici dvanaestorice«[27] nego i Erot koji nigde ne može da »zauzme mesto«, Erot koji je u tuđem svetu tuđ i sebi samom, onaj u kome se nadrealistički »moral

»razjašnjenja« i borbe za nadrealističku čistotu »neki poziv, šta li (valjda prospekt za *Nemoguće*)« ukrasi »zlatom, upravo fekalijama« (v. *Nemogući memoari*, 6), nego je takođe pisao i pisma, kao i *pisma povodom tih pesama:* u zbirci *San ili biljka* umesto predgovora štampao je »obaveštenje« (»Marku Ristiću, Dušanu Matiću, Aleksandru Vuču i Đorđu Jovanoviću sa ostalim podmlatkom«), pozivajući se na pismo koje im je pre toga uputio, a »koje predstavlja najstrašniji oblik pisani i nepisani vaših stvarnih izgleda intelektualnih i moralnih«, »... jer sam u trenutku kad je to pismo meni diktirao Dušan Matić *Dušanu Matiću* svesno bio instrument vaše gadne psihologije, iza koje stoji moja ogromna volja da napravim proces jednog svirepog dokazivanja vaše intelektualne i moralne praznine«.

Četrdeset godina kasnije, on je pokušao da obnovi proces tog »svirepog dokazivanja«; njegovi *Nemogući memoari* su upravo takav proces, i to u režiji osvetoljubivosti koja se, međutim, maskira nemarnošću, u stilu rasejanog pričanja, ravnodušnim prezirom koji zahteva da se taj proces prekida, kao pod diktatom ćudljive igre sećanja koje ne samo što ne zna za hronologiju nego ne zna ni za rangovanje događaja i ličnosti po značaju, prelazeći s neke seksualne avanture (ispričane na nivou razočaravajući standardne pornografske mašte), na Bretona, Ristića ili »komunističkog papu« Radovana Zogovića. Između dve priče o seksu, podešene za mentalni uzrast čitalaca *Duginog Feljtona*, i sa očitim zadovoljstvom što sve, čitav svoj život (a ne samo nadrealizam), pretače u slova ilustrovanog lista za čitaoce po berbernicama i železničkim čekaonicama, za njihov zaborav, i kao Remboova »nevinost gusenice« koja se, sado-mazohistički, predaje uništavajućem zagrljaju točkova i zupčanika rotacije šund-štampe, on je izvodio, jednog za drugim, sve »pape« na optuženičku klupu. Tu se mistifikacija meša sa lucidnošću, nesvakodnevnom, i pljuvačka *paskvilanta* sa suzom odbačenog psa, a od svih članova nekadašnje nadrealističke grupe (ali i svih »papa« Jocićeve epohe) na optuženičkoj klupi najduže je ostao Marko Ristić, tako da čitalac *Duginog Feljtona* može da stekne utisak da se život ovog pesnika, sina i ljubavnika, svim svojim tokovima, ulio u mržnju na Ristića. Svoje neučestvovanje u organizovanom pokretu beogradskih nadrealista Jocić tu objašnjava anarho-individualističkom odvratnošću prema »falangi, sekti, redu, klanu«, — čak i prema fudbalskom timu, — odvratnošću koja ga je odvajala i od komunističke organizacije (»Bio sam maturant... kad sam postao nadrealista, a preko nadrealizma počeo sam da mislim i na komuniste i s njima posle, tako je bilo, i da sarađujem. Ali ni sa jednima ni sa drugima nikada se nisam potpuno slagao. Najviše mi je smetalo to što su i jedni i drugi nastupali isto. Možemo reći kao falanga, sekta, red, klan, organizacija, partija, religija, grupa«, — *Nemogući memoari, 4. Moj film; Duga-Feljton*, 22. I 1972, VI, br. 255), odvratnošću prema onome što on naziva *»krdzam«*, — ali napominjući da *»možda bez tog krdzma ne bi bilo ni nadrealizma, a to bi bila šteta«*, i svojim odbijanjem da sarađuje sa »bogatašima i birokratama« (Aleksandrom Vučom i Markom Ristićem), koji su se pri osnivanju nadrealističke grupe ponašali »kao da se osniva futbalski tim u kome njih dvojica treba da budu kapiteni« *(Nemogući memoari, 6.)]*

[27] Navod Lj. Jocića u *Nemogućim memoarima*, 16, *Kakav čudan mozak vi imate; Duga-Feljton*, 15. VI 1972, VI, 268.

želje« izvrće u svoju suprotnost, u amoralnost bezličnog ili prazninu zamenljivog, osuđen na patnju zbog te tuđosti, i nastojeći, neprestano, od jednog do drugog njenog udarca, da je umanji ignorisanjem, pokušavajući da bude »neodgovoran« ne samo u svetu nego i u sebi samome, pred sopstvenom patnjom, *odnoseći se prema sebi onako kako se svet odnosi prema njemu:* sa unižavajućim cinizmom, kao prema nečemu tuđem, uvek »drugi« za sebe samoga (»Zašto bih bio bolji sa sobom nego sa drugima?«),[28] i težeći sopstvenom uniženju kao uniženju tog uvek drugačijeg (zamenljivog) *drugog*, ili kao uniženju sveta, i samoponižavajući se (u toj otuđenosti) u želji da ponizi svet koji ga ponižava,[29] i pokušavajući, u tom vrzinom kolu sado-mazohizma Adama koji hoće usred postojećeg sveta nesreće i rugobe da živi kao u raju, u tome samoponiženju koje bi imalo da bude poniženje ponižavajućeg sveta (a kojim se samo produžava moć toga sveta), da nađe nekakvu svoju superiornost nad samim sobom, čak i nad imperativom ličnosti, nad sopstvenim Ja, nekakvu *integralnu neodgovornost* koja bi ga oslobodila i od odgovornosti svetu ali i od odgovornosti sopstvenoj ličnosti, čak i od samoga imperativa na odazivanje ličnosti.

Postoji tragedija ovoga pesnika. To je tragedija sukoba sa svetom koji prerasta i u sukob sa sopstvenim subjektivitetom, tragedija ličnosti koja, izmičući neprestano samoj sebi, sanja bekstvo iz »zverinjaka«. Ja u »nevinost gusenice«. Raj o kome sanja ovaj pesnik jeste raj *prihvaćene* bezličnosti, a stvarnost u kojoj on ostaje, u koju se svakim trenutkom ovoga sna, svakim pokretom ka toj »nevinosti gusenice« sve dublje zagnjurava, jeste stvarnost nemogućne ličnosti ali i nemogućne bezličnosti, odsustva i prisustva, bića i ne-bića, noći i dana: »Ljudski život nije li to uništavilo koje se iskazuje«,[30] »nevinost gusenice«

[28] *Bludno Ja, u knjizi Skriveni svetovi;* v. u knjizi *Sumorna pitanja* (Beograd, 1940), u pesmi *VI:* »Da su me isekli i na tuđu trpezu doneli, / Sav bih se u grču savio, / Zubi moji bi se digli da prvi okuse«.

[29] »On je sebe izvrgavao podsmehu, i ljude je oko sebe ismejavao, i uvek se svemu rugao na neki nedovršeni način. Nije imao određenosti, čak nije ni nastojao da išta određeno postigne. (...) Mi smo (...) nastojali da otkrijemo šta je kod njega u osnovici: egzibicionizam ili neko očajanje koje se preobraća u humor, a ovaj se potom transformiše u negaciju ozbiljnosti pred životom uopšte. Posebno je Matić bio njime obuzet, nije se do kraja izjašnjavao, kao da je hteo da nam stavi do znanja da Jocić nije tako jednostavan kao što to u prvi mah može da izgleda« (Đorđe Kostić, *Do nemogućeg).*

[30] U pesmi *Mesečina u tetrapaku.*

uhvaćene u »porok« reči, Adam koji može da bude samo ako govori, ali koji se time udaljuje od idealne nevinosti, ne stižući ni do sebe ni do drugih, ni Ja ni Ne-Ja, ni individualitet u samo-imanju ni izgubljenost u opštosti, nego subjektivitet u neprestanom kolebanju između individualiteta i opštosti, između nezamenljivog (nužnog) i opšteg (zamenljivog, nebitnog), kao u kolebanju između bića i ne-bića, između postojanja i praznine.

Jocićev osnovni pokušaj jeste pokušaj bekstva od subjektiviteta. Njegov san o »čistoj« seksualnosti jeste san o pre-subjektivnoj nevinosti, kao što je to, možda, i njegov san o sebi kao večitom detetu, »glava uz glavu« sa majkom (»jedno biće«), i kao što je to, sigurno, njegov san o *strukturi,* u najnovijim njegovim pesmama. Odakle, inače, u tim pesmama, njegov poziv da se prihvati *ponavljanje?* Odakle *stihovano tvrđenje* (u racionalizmu ne samo apsolutno protivurečnom svakom nadrealizmu nego kakav nije dostigao nijedan pesnik autorepresivne građanske kulture anti-Erota), tvrđenje da

to ponavljanje i nije zato da bi se
odredio naš subjektivitet
nego naša struktura
a u toj strukturi su neminovno drugi
i drugo

. . .

uostalom ponavljam ne radi se o subjektivitetu
radi se o strukturi

(Manifest, 6).[31] Ovu »strukturu«, očigledno, našao je Jocić pokušavajući u »pet godina« moći strukturalizma da »pogodi« šta je epoha; pa ipak, treba savladati odbojnost (tako veliku, inače) koju izaziva ova povodljivost što aktuelnost izopačava u sezonsku »modu«, da bi ovi stihovi mogli da se vrate svojoj pravoj, a skrivenoj, inspiraciji, i svome pravom poreklu, onome *prostoru* u kome je Jocić otkrivao užas od sopstvene zamenljivosti (». . . to zamenjivanje sebe sa drugima«): nije li ovo upućivanje na strukturu u stvari *pokušaj prihvatanja kobi zamenljivosti,* pokušaj izmirenja sa onim životom koji kao da ne radi (tamo gde

[31] *Mesečina u tetrapaku.*

je Jocić) ništa drugo nego tu zamenljivost svakog Ja dokazuje s podsmehom? Ono: »ne radi se o subjektivitetu«, to što je rečeno tako uzgredno, ali sa ubeđenjem (kao nešto što ne treba dokazivati, što se po sebi razume, tako da za njega i jeste dovoljan ovako uzgredan i suv, gotovo »poslovan« jezik: »ne radi se . . .«), to je ovde glavno i središnje: prihvatiti ponavljanje, to znači izlečiti se od imperativa subjektiviteta koji posvećuje u »zverinjak« Ja i naći se usred »nevinosti gusenice«. Gde je ponavljanje, tu nema subjektiviteta. Istina, Jocić će negde reći: »ako i ponovim biće / malo drukčije / ponekad je dobro i najmanje pomeriti navike«,[32] i istina je da je on, ponavljajući, uvek otkrivao to »malo drukčije«: nema apsolutnog ponavljanja, neki subjektivitet uvek jemči »grešku« u odnosu na model. Ali je istina i to da je Jocić davao savet da se upale nekoliko palidrvaca, da bi se videlo kako ona različito sagorevaju.[33] Gde se to nalazi on ako ne u svetu u kome se čovek predaje ovoj igri sa upaljenim palidrvcima, da bi video kako ona različito sagorevaju, kako nijedno nije kao drugo? Gde se igra ova igra na koju poziva Jocić, ako ne u samom srcu sveta maksimalno onemogućenog subjektiviteta, sveta obezličenja ili svemoćnog ponavljanja u kome je plamen subjektiviteta po intenzitetu jednak plamenu upaljenog zrna šibice?

Mesečina u tetrapaku, knjiga pesama koja kao da je pisana između dva ovakva Jocićeva igranja šibicama, posvećena je, od prve do poslednje svoje rečenice, društvu »masovnog proizvoda« i elektronske komunikacije, kao društvu naglašenog obezličenja. Ovoj knjizi prethodi veliko i sistematsko Jocićevo udubljivanje u lektiru o potrošačkom društvu; gotovo sve pesme nastale su uživljavanjem Jocićevim u Ja ovoga društva (toliko, da se ponekad Jocić pričini kao nekakav Amerikanac iz Makluanovog »globalnog svetskog sela« koji je, razdiran svojim traumama, očajanjima i nadama, banuo među nas). Osnovni stav Jocićev jeste stav negacije potrošačkog društva u kome čovekova glava postaje »glava od blata obasjana penom šampona«;[34] pred tim čovekom, koji je »zabio svoj nos u mrtvilo Meseca«, ovaj pesnik

[32] *Vi to znate; Mesečina u tetrapaku.*

[33] ». . . zapalite palidrvce i gledajte kako gori i ne jedno / zapalite više palidrvca i videćete da se / njihovo sagorevanje razlikuje neko sagori / više neko manje prilikom toga se drukčije / krivi i zapazicete još i druge stvari / to je već dovoljno da vas malo izmeni da bude novo / eto toliko« *(Vi to znate).*

[34] U pesmi *Oko.*

napisao je stih čija ironična snaga neće se skoro zaboraviti: »neka su blagoslovena sterilna prostranstva sa zanemarljivim vrednostima jednog ljudskog mokrenja«.[35] Pa ipak, nema nikakve sumnje da kroz njegove reči: »ne radi se o subjektivitetu« i kroz njegovo upućivanje na »strukturu« u koju se stiže »ponavljanjem«, otvaraju slepo oko prostranstva sveta masovnog proizvoda koja nisu ništa manje sterilna jer je u njima subjektivitet zanemarljiv tačno onako kako je »zanemarljiva vrednost jednog ljudskog mokrenja«. Jocić je napisao, negde između Meseca, atomske bombe i ekspanzije »veštačke prirode« kao prirode »mesečine u tetrapaku«, da »pesnik defetišizira manipulaciju« ili da »pesnik stupa u direktnu komunikaciju sa čitaocem / i desakralizuje tržište«,[36] ali njegovo iskustvo neporečno potvrđuje (i to na način koji nije malo uzbudljiv) da i tržište defetišizira i desakralizuje pesnika, ali ne zato da bi ga oslobodilo i vratilo njemu samom, nego da bi ga poreklo, i to upravo onoliko koliko *manipulira* njime, odnosno onoliko koliko uspeva da on *njegovu* volju primi i shvati kao *svoju;* da ono što ga poriče shvati kao ono što ga podržava, *da u otuđenju vidi oslobođenje* (kao svoju »desakralizaciju« i »defetišizaciju«).

Takva manipulacija produžava se i kroz Jocića. Ona nije, nikako, samo tamo gde ovaj pesnik, izjavljujući da se slaže s nama da je civilizacija potrošačkog društva civilizacija u raspadanju, napominje da se tu dešavaju neke »zanimljive stvari«, pokušaj čoveka ovoga društva masovnog proizvoda i mas-medija da masovno »umetnički živi«, jer »Serž Litens vas intervencijom preko šminke uvodi u slikarstvo Leonarda . . .« (kao da se do Leonarda, tog vrhunca renesansne težnje ka sintezi, u jednome čoveku, svih duhovnih sposobnosti i svih jezika sveta, od nauke i anatomije do slikarstva, može da stigne, danas, prostom »intervencijom preko šminke«);[37] ta manipulacija je pre svega tamo

[35] U pesmi *Mesečina u tetrapaku.*

[36] *Pesnik; Mesečina u tetrapaku.*

[37] »Slažemo se da je tzv. društvo obilja / samo privid naše civilizacije / u raspadanju / ali kroz taj raspad pojavljuju se i neke zanimljive stvari / — / paketiranje ambalažiranje oglašivanje / reklamiranje uputstva raznih vrsta / mas-medija masovne potrošnje proizvodnje / istovremeno dok svet zatrpavaju otpadom / svi ti artikli artefakti stvaraju / i neke oblike masovne kulture / . . . / Serž Litens vas intervencijom preko šminke / uvodi u slikarstvo od Leonarda do / Modiljanija u čitav muzej umetnosti / Dior vas tekstovima uz svoje proizvode / bez vašeg znanja dodiruje Preverovim / stihovima / — / / uputstva Helene Rubinštajn kroz isparenja / koja se šire iz teglica i bočica / izvrsnog dizajna

gde Jocić u desubjektivirajućem jeziku ambalaža, reklama i žurnalistike (ali i nauke), vidi jemstvo oslobođenja pesnika od usamljenosti u »specijalizaciji«, jemstvo njegovoga demokratizovanja (»direktne komunikacije«). To je *desubjektivacija* pod prividom oslobođenja: to je oglašenje »konfekcije«, »uni-mode«, »uni-seksa«, za jemstvo ove »direktne komunikacije«. Ono što ovde izgleda »direktno«, i zbog toga »moderno«, efikasno, oslobođeno od svega suvišnog, i zastranjujućeg, to je upravo privid iza kojeg se krije stvarnost odsustva subjektiviteta. To je redukcija individualiteta na model, subjektiviteta na strukturu, ponavljanjem ili umnožavanjem »jednog« koje je njegovo poricanje, to je upravo ona ista *desubjektivirajuća zamenljivost* od koje se Jocić nekad užasavao, a koja ga sada zaokuplja, *zamenljivost koja ga je i privukla Endi Varholu,* čiju paradoksalnu rečenicu, izvanredno značajnu: *»mislim da bi neko morao biti sposoban da za mene radi sve moje slike«,* on je naveo u *Pesmi o Endi Varholu.*[38] U početnim stihovima ove pesme on kaže da je »preko raznih medija« došao do »informacije o Endi Varholu« i da mu se *dopada* (— obratite pažnju na ovu reč *dopada:* ona je u funkciji autodesakralizacije i defetišizacije pesnika —) »ovaj način pisanja jer / mislim da svako o svakome može / na ovakav način da napravi pesmu«, ali stvarno se, ni tu, ne radi u prvom redu o pesmi nego o *osnovnom stavu duha* koji sebe traži kroz nju: tu gde svako može o svakome da napravi pesmu, *svako je, u stvari, svako;* svako može, obavestivši se o svakome (dakle, na nivou informacije mas-medija), da napravi pesmu, jer *na ovome nivou nema individualiteta.*

To je nivo koji poriče individualitet, i to je upravo ono što privlači Jocića Endi Varholu: Varholove »serijske slike«, koje nastaju umnožavanjem jedne slike (Merilin Monro, Mona Lize, ali, — na isti način, — i flaše koka-kole), jesu poricanje individualiteta, njegovim preobražavanjem u »masovni proizvod«: »Varhol obelodanjuje *zamenljivost i beznačajnost jedinke* utapanjem u množinu«.[39] »Svako« je ovde, u stvari, model ili »strukturirani« individualitet: to je umnožavanjem (kao u ma-

uvode vas u tajne hemije / . . . / svaka prodavnica je intermedija urbana / puna duhovne kulture potrošačke civilizacije . . .« *(Da se umetnički živi,* u knjizi pesama *Koliko je sati,* izd. *Slovo ljubve,* Beograd, 1976).

[38] *Mesečina u tetrapaku*

[39] Oto Bihalji-Merin, *Kraj umetnosti u doba nauke?; Treći program,* 1971, III, 11.

sovnoj proizvodnji ili jeziku reklama) poreknuti individualitet, a »informacija« je funkcija ovog »strukturiranja« individualiteta koje omogućava otkriće ponovljivosti ili njegovoga preobražavanja u masovni proizvod. Tu se ruši rano-građanski mit pesnika kao izabranog bića, kao genija sveta u kome su izuzetne stvari samo za izuzetne ljude (podjednako i istovremeno i na tržištu robe i na tržištu duha), ali isključivo u okviru ovoga opšteg poricanja subjektiviteta i individualiteta masovne proizvodnje i potrošnje (kao tržišta na kome je svaka stvar za svakoga): anti-aristokratizam, koji je ovde jako naglašen, — i čije korozivno dejstvo na konzervativnu svest, koja bi da sačuva mit o apsolutnom subjektivitetu devetnaestog veka u veku »masovnog proizvoda« (ili: da se na tržištu masovnog proizvoda ponaša kao na tržištu za izabrane), nije objektivno beznačajno, — u stvari je samo privid ovog »omasovljenja« u znaku potrošačkog društva, odnosno ovoga *po-stvarenja:* desubjektivirajućim umnožavanjem »ukida« se granica između Mona Lize (ili Merilin Monro) i flaše koka-kole.

Mona Liza »potrošačke galaksije« nije izuzetnost izuzetne slike za izuzetne nego je »projektovana na zidu na glanc-papiru / na šuštavim stranicama modnog žurnala«, na posterima; »zatrpana u svojoj sopstvenoj konfekciji / uverena u svoju izuzetnost device i zavodnice«, ona je uhvaćena u igru *projekcija-identifikacija,* koja je više nego igra unutrašnjeg i spoljašnjeg (u ovoj tendenciji sveopšteg pospoljašnjenja kao pretvaranja u sliku: sveopšteg »projiciranja«): igra neponovljivog i ponavljanja (nezamenljivog i zamenjivanja), kao konfekcije i »device« »bezbroj svojih sam slika u konfekciji izuzetna«.[40] Paradoks ovoga »u konfekciji izuzetna« jeste paradoks »masovnog« subjekta ili paradoks bezbroja jednog, izuzetnosti (neponovljivosti) u ponavljanju. To je paradoks agonije subjektiviteta (u civilizaciji postera i reklame), subjektiviteta koji se, pospoljašnjenjem (projektovanjem) i umnožavanjem, u samome sebi agonijski rastače *(deli* od sebe), kroz sukob individualiteta i ponavljanja kao sukob čoveka i stvari, ali u *samome* čoveku. Ljubiša Jocić pokušao je, produbljujući doživljaj slika Endi Varhola, da progovori iz samoga Ja ove Mona Lize koja se pretvara u flašu koka-kole ili konzervu:

[40] *Projekcija-identifikacija; Mesečina u tetrapaku* (»Tekst na objektu Gordane Jocić, sa izložbe *Međuakcija,* I aprilski susreti proširenih medija, Studentski kulturni centar, 1972, Beograd«).

umnožena svuda sam prisutna i centar sam potrošačke galaksije
svuda je moj lik koji se može potrošiti i opet proizvesti
koji se može potrošiti i opet potrošiti
reklama sam za sprej za dezodorans i sama sebe proizvodim i trošim
na svim stranama se javljam kao leptirica iz larve
uzmu me i uzimam se umnožavam se u šumi rotacije i projektora
poželite me lepa sam kao konzerve koje se mogu otvoriti i potrošiti
otvorite me i posle upotrebe bacite i javiću se sa novom etiketom
i opet poželećete me kao što sama sebe želim
večna sam i uvek u novoj ambalaži
spušta se ironično veče na grad i pojačava mi sjaj
naga ili obučena tek ja sam taj automobil i ta pasta za zube
reklama sam koja sama sebe reklamira i troši ja sam sama svoj proizvod
i svoj sam potrošač
stvar kao svaki proizvod koji se može potrošiti i opet ponovo potrošiti
. . .
trošena etiketirana paketirana programirana konsumirana
i jedinstvena i »prolazna u šumu jedne strane žurnala«

(Projekcija-identifikacija). U ovoj igri identifikacije usred pospoljašnjujućeg umnožavanja (»projektovanja«), kao u agonijskoj igri subjektiviteta uhvaćenog u paradoks »bezbroja jednog« sveta pretvorenog u tržište masovnog proizvoda, nemogućnosti razlikovanja jednog od opšteg, neponovljivog od ponavljanja, nemogućno je i razlikovanje između smrti i večnosti: tu je umiranje posvećivanje u večnost (i obratno), onako kako je potrošnja posvećivanje u proizvodnju (i obratno). Večnost ovoga agonijskog subjekta koji se pretvara u stvar jeste »večnost« zatvorenog kruga masovnog proizvoda kao kruga *proizvodnje potrošnje:* to je večnost »konsumacije« koja zahteva neprestano trošenje onoga što se proizvodi. Lepota koja ovde ima sjaj ironičnog večera što se spušta na grad jeste lepota *ironičnog večera što se spušta na biće:* lepota ovoga beskrajnog obnavljanja trošenjem, *lepota konzerve:* »lepa sam kao konzerve koje se

mogu otvoriti i potrošiti / otvorite me i posle upotrebe bacite i javiću se sa novom etiketom / . . . / večna sam i uvek u novoj ambalaži« (»ja sam sama svoj proizvod / i svoj sam potrošač«): prolaznost »u šumu jedne strane žurnala« jeste u slavu ovoga večnog obnavljanja (»u novoj ambalaži«): šum ove reklamne strane žurnala jeste šum večnosti kao zatvorenog kruga proizvođač—potrošač, kruga u kome se proizvođač projektuje u potrošača, sve do projekcije stvari u čoveka i čoveka u stvari: to je šum rastakanja subjektiviteta, koji se istovremeno oseća rastočen u prostor i svudprisutan (»svuda sam prisutna . . .«), i kao sâm centar ove galaksije (» . . . i centar sam potrošačke galaksije«) koja ne zna za centar onako kako ne zna za subjektivitet, šum postvarujućeg omasovljenja kao šum duše koja u nemoći sopstvene identifikacije (i uzalud pokušavajući da se identifikuje sa sopstvenom slikom u koju je, otuđujućim pospoljašnjenjem, pretvorena) nalazi *očajanje ali, istovremeno, i radost* svoje »svudprisutnosti«, svoje beskonačnosti i besmrtnosti. To je čovek u po-stvarivanju, onaj koji se objektivira jer je u službi stvari, jer je *stvar stvari,* čovek-reklama koji reklamira automobil, pastu za zube i dezodorans, ali reklamirajući, neumitno, — i dok samom sebi izmiče, — i samog sebe, čovek kao sredstvo stvari koja je njegovo sredstvo: ne po-stvarenost, i otuđenost, kao nekakav završen proces, nego *po-stvarivanje kao ovaj otvoren proces nezavršene mutacije čoveka kao stvari sopstvene stvari,* i koji pokušava za samoga sebe da kaže: »stvar kao svaki proizvod«, stvar koja je, govoreći, ne-stvar, neprestano nastojavanje prihvatanja sopstvene otuđenosti (po-stvarenosti), u nemogućnosti da se to učini, nemogućna totalna objektiviranost subjektiviteta kao nemogućna njegova konačna projektovanost ili pospoljašnjenost, čovek koji je spolja, ali koji pokušava da se identifikuje sa tim sobom spolja, sa sobom svedenim na sliku, i to zato što ne može da uđe u punu identifikaciju onoliko koliko ne može da savlada otpor projekcije. To je sukob projekcije i identifikacije, duša *reklame* kao duša dvostrukog kretanja: čoveka ka stvari, i stvari ka čoveku, udvostručenost reklame (udvostručenost čoveka kao stvari stvari), i udvostručenost reklame koja reklamirajući stvar reklamira i samu sebe, koja je objekt objekta (stvari), ali i svoj sopstveni objekt, reklama kao polje na kome se sreću čovek i stvar, u prepoznavanju koje nikad nije potpuno jer je nezavršiva igra projekcija-identifikacija, ili igra pospoljašnjenje-pounutrašnjenje (kao pounutrašnjenje pospoljašnjenog), u čiji mehanizam je Jocić nepogrešno prodro, pa

će ova Mona Liza epohe masovnog proizvoda, — ona koja je *nepotrošivost beskrajnog trošenja,*[41] uvek »nova etiketa« uvek istoga etiketiranja i ambalažiranja, i koja će reći, kroz Jocića, »poželite me lepa sam kao konzerve«, usred tog beskrajnog svog umnožavanja, svudprisutna i *rasturena* u toj svojoj svudprisutnosti, — sebe da oseti kao »centar potrošačke galaksije«, ali centar koji je neodredljiv u ovome prostoru rasturanja subjektiviteta. Tu se, u šumu ovog rasturanja kao *šumu šuma* »jedne strane žurnala«, u kome se sreću prolaznost jedne etikete i večnost etiketiranja kao neprestanog obnavljanja etiketa, natpevavaju *jedno* i *množina:* tu se natpevava bol *jednog* koje se, umnožavanjem, rastura, sa radošću ovog umnožavanja kao jemstva sopstvene beskonačnosti i nepotrošivosti. To je *radosni bol (i bolna radost) po-stvarivanja;* tu ne samo što može da se kaže: »otvorite me i posle upotrebe bacite«, nego tu *jedino to* i mora da se kaže, na putu ove uvek nove leptirice-etikete što se rađa iz uvek iste larve konsumacije. To je pogled bačen na konsumenta iz perspektive objekta konsumacije, objekta koji, konsumiran (otvoren, upotrebljen, posle upotrebe bačen), konsumira svog konsumenta. To je bolna radost epohe masovne konsumacije kao epohe agonije subjektiviteta, bolna radost u sukobu imperativa identifikacije kao imperativa subjektiviteta i postvarujućeg pospoljašnjenja (objektiviranja, »projektovanja«) kao desubjektivacije beskonačnim umnožavanjem, obezličavajućim pretvaranjem Ja u »masovni proizvod«, u nekakvo Ja koje je svuda, u svakom Ja, i iznad svakog Ja, koje se »ponavlja« u svakom Ja, »strukturirajući ga i uopštavajući«.

Jocić se predaje, sa strašću, ovoj bolnoj radosti. On nalazi tu užase »tehnološkog košmara« (ko se od njega spustio dublje u njihove ponore?), ali, uvek iznova, i svoju nadu u dostižnost »nevine gusenice« van-subjektivnosti: šta su drugo svi jezici kojima on pokušava da progovori, od jezika reklame do jezika žurnalistike i nauke (u njenoj, naravno, popularnoj varijanti), ako ne jezici kojima on pokušava da »izgovori« ovu »nevinost gusenice« koju je uzalud tražio kao anarhističko-nadrealistički »Adam«? Osnovni san njegovog neodadaizma, pun motiva i slika »veštačke prirode« epohe masovne proizvodnje i tehnološke revolucije, ipak ostaje san o ovoj »nevinosti gusenice«: žena-re-

[41] Te iluzije bezizglednog društva masovnog proizvoda, kao zatvorenog kruga proizvodnja—potrošnja.

klama iz pesme *Projekcija-identifikacija*, ta »devica« koja poziva »otvorite me i posle upotrebe bacite«, ona koja će reći: »lepa sam kao konzerva«, nije li za Jocića i projekcija njegovoga sna o remboovskoj »nevinosti gusenice«? Ovo neodadaističko »lepa sam kao konzerva« starije je od neodadaizma, onako kako je Jocićev san o desubjektivaciji stariji od »potrošačke galaksije«. Pred ovom lepotom konzerve treba se setiti *Skrivenih svetova*, tog košmara »unutrašnjosti« u kojoj, kao u lavirintu bez izlaska, odjekuje glas Anrija Mišoa: »Molite se za njega, jer on besni za vas«:[42] ne rađa li se ta lepota konzerve u pokušaju bekstva iz ovog košmara subjektiviteta, u traženju spasa eksteriorizacijom, sve do postvarenja?[43] Nije li ona, *zatečena* na reklami, na

[42] *Noć se miče, 6;* v. Anri Mišo, *Moji posedi,* izbor, prevod i predgovor Jovan Hristić, izd. *Nolit,* Beograd, 1976.

[43] Koja je, zaista, ruka što se pruža ka ovoj konzervi?

To, nikako, nije samo ruka potrošača; to je i ruka čoveka koji, izgubljen u svetu i u svojim (ne-svojim) »unutrašnjim posedima«, osuđen je na košmar sveopšte i obesmišljavajuće izopačenosti, i koji, između dva talasa ovog košmara, može da kaže kao Mišo: »neka mi se da neka imenica / neka vlasna odredba uz koju bih mogao da se prilepim zauvek« *(Uvek to njegovo »Ja«, Ko sam bio,* 1927), ali koji nikada tu »imenicu« neće naći.

Uticaj Mišoa na Jocića (u knjigama *U zemlji Arastrata* i, posebno, *Skriveni svetovi)* mestimično je veoma jak: besmisao koji stiže do fantastike nadrealnog, ali savršeno racionalnim, i logičkim, izrazom alogičnog, u ovome izokretanju svega u kome može da se govori samo »negativno« (nemogućnost se »kazuje« apsolutnom moći, nežnost surovošću, očajanje humorom), i to tako da je izraz svoja sopstvena parodija, ostavio je mnoge tragove u Jocićevoj lirskoj prozi. To su, ponekad, motivi (kao motiv patnje u telu: opasnost od tela, u tekstu *Oslobođeno opasno telo,* san o spasenju koje baca na granicu sado-mazohizma, kao u tekstovima *Bolovi, Vukovi neimara),* a takođe i motiv međusobnog uništavanja, sveopšte tuče, koju je Mišo našao u »zemlji magije« ili u Velikoj Garabanji svoje fantastike, a Jocić na isti način, u zemlji Goba; ali to je, mnogo više, osećanje izgubljenosti, nemogućnosti opštenja ni sa drugim ni sa samim sobom, osećanje praznine koja razjeda »unutrašnje posede« i »daleke unutrašnjosti«.

Fantastika A. Mišoa, koja nastaje pokušajem eksteriorizacije te »daleke unutrašnjosti« (pokušajem za koji se zna da je nemoguć, i koji, zbog toga, sebe ismejava, uranjajući sve dublje u humorno očajanje), nije našla dubljeg i složenijeg odjeka u Jociću. Ali osnovni stav bez stava ovoga Ja bez »vlasne odredbe«, koje između dva iskušavanja ne-bića sanja da bude »ništa«, morao je da privuče Jocića. Jocić mora da je kao *svoje* slušao Mišoove reči: *»Treba imati hrabrosti da bi čovek bio ništa.* (. . .) Udarci podsmeha, svrgavanja (šta je to svrgavanje?), praskom, prazninom, potpunim rasturanjem-porugom-čišćenjem, sačinjen, usklađen, podešen prema mojoj okolini i mojim bližnjima, tako dostojnim, tako dostojnim bližnjima« *(Klaun, Slike,* 1939; prevod Jovana Hristića). S druge strane, kako da se ne pomisli da bi Mišo, — taj metafizičar bez metafizike, taj

stranicama nekog žurnala, ili u nekoj samousluzi, za ovoga pesnika neka vrsta ozbiljenja sna o »metalizaciji« sopstvenog lika ogledanjem u ogledalu, predavanjem potpunoj ravnodušnosti u kojoj iščezava sve čovečno, uronjavanjem, bez želje za povratkom, u »spoljašnost«, iz knjige *U zemlji Arastrata:* »Bio sam mekušac, priznajem. Kajao bih se, da već davno ne znam kako izgleda kajanje. Operisali su mi ga, kao što se vrše operacije pod čeonom kosti, kad se preseca nerv za brige. Meni je presečen nerv za kajanje. A šta će mi ta bedna košulja savesti? Savest? Glupost. Treba samo sedeti mirno na svome mestu i žvakati čokoladu. Treba izvaditi ogledalce iz džepa i češalj i misliti na svoju spoljašnost. A onda još nisam znao da se češljam.

Job bez boga (i taj kafkijanizirani Svift i humorni Kafka), — u očajanju usred »stidnog unutrašnjeg« i u pobuni protiv sveta svojih »bližnjih« i svoga *oblika* (»sačinjenog, usklađenog, podešenog« prema njihovim zahtevima), mogao da pozna u neodadaističkoj čežnji za konzervom i mogućnu svoju sopstvenu težnju? Ko nalazi lepotu konzerve ako ne onaj koji traži hrabrosti da bude »ništa« za svoje bližnje ali i za sebe samoga, i gde se rađa ta lepota ako ne u pokušaju totalne eksteriorizacije?

To je lepota koja raste, nezaustavljivo, na groblju »bližnjih« i u žudnji za oslobođenjem od »stidnog unutrašnjeg« i bezizglednih »unutrašnjih poseda« ovoga Ja bez »vlasne odredbe«. To je nešto s onu stranu bezizgledno-čovečanskog. U svetu, u kome može da se kaže kao Jocić: »znate on uvek drži oči zatvorene jer na prvi ljudski lik odmah povraća / *drugi to je samo konzerva koja treba odmah da se potroši* / nikakva perspektiva razvitka« (u pesmi *Mesečina u tetrapaku),* neće se mišoovska fantastika apsurdnog što raste tamo gde se ovako zna da nema »nikakve perspektive razvitka« (ali se perspektiva produžava da sanja, pa je ova fantastika *perspektiva besperspektivnog),* jer se neće, — *pokušava se* da neće, — nikakva perspektiva, u nastojanju (uprkos svim otporima bića) da se prihvati ova nemogućnost perspektive.

Konzerva je »nikakva perspektiva razvitka«, ono što se uzima i odbacuje, izvan prošlosti i budućnosti, *»u sadašnjici vakuma hic et nunc«* kao u samoposluzi, u tom zatvorenom krugu proizvođača koji troši kupca i kupca koji troši proizvođača (»domaćica u samousluzi kupi proizvod . . . / . . . / nju je potrošio proizvođač a ona proizvođača / — / tako se oslobođeni prošlosti i budućnosti / nalazimo u sadašnjici vakuma hic i nunc«, — *Uradi sam; Koliko je sati).* Tu se zna sva ironičnost slogana »uradi sam« u svetu postvarenja, kaže se: »sve je urađeno da uradiš sam« (u istoj pesmi), ali ipak ta »sadašnjica vakuma hic et nunc«, izvan vremena, izvan »perspektive razvitka«, jeste ono što se, uprkos svemu, pretpostavlja igri sa »bližnjima«, kao unapred izgubljenoj, i bezizglednosti košmarne igre u »skrivenim svetovima«. Tu će se reći: » . . . kakva sloboda samousluga / gde se svaka stvar tobom služi kao neživim predmetom« *(Kolaž TV informacija),* ali tu se, uprkos tom znanju, hoće ova »sloboda samousluga« onako kako se neće sloboda za fantomalnost u »skrivenim svetovima«: tu se hoće *posed* stvari (pa i posedovanje stvarima) zato što se više

Češljanje je za mene bilo isto što i grabuljama drljati korov. Sad tek vidim da je ogledanje metaliziranje svog lika, *prevlačenje neprobojnog metala preko svih pora u koje može da se uvuče taj odvratni sok čoveka.* Kad pomislim na njega, gadi mi se, hvata me muka, kao kad bih posmatrao ljigavu plazmu, od koje su nastala živa bića«.

Ove reči Jocić »pripisuje« *Arastratinima* koji sanjaju da Zemlju »svojim vatrama oprlje, prozrače i očiste od ljudi, da postane kao dah smrti, devičanski prozirna i lepša od bistre sante leda, uznesena u svemir, tiha i mirna, srebrna i večna u svom nepostojanju«; čak, u uvodnoj napomeni za alegoriju *U zemlji Arastrata* on je naglasio (i kao bojeći se mogućnog nesporazuma?) da je tu alegoriju započeo odmah posle bombardovanja Beograda, i da je hteo da »uđe u kožu osvajača i da ih tako naslika«.[44] Međutim, nema nikakve sumnje da alegorija o antičovečnosti Arastrata podrazumeva Jocićev *ideal čistote*, njegovo gađenje od nečovečnog u čoveku koje može da stigne (i koje je i stiglo) do ove reči: »Odvratni sok čoveka«, ali i dalje: do sna o kamenu kao o »najidealnijem obliku nebića, nepostojanja«,[45] kroz uverenje da je čovek greška u savršenoj pojavi sveta, i do sna da se »naslika« praznina, da se uđe u prazninu, u ne-biće, ili u nekakav »savršen život bez života«.[46]

neće »posedi« daleke unutrašnjosti, košmar desubjektivacije, iskušavanja praznine, a *lepota konzerve (i, uopšte, dizajn-lepota) raste u tome bekstvu od košmara nemogućnog subjektiviteta*, od imperativa »vlasne odredbe« (neostvarljivog), od naloga da se bude »neko« (takođe neostvarljivog). Očajanje se meša sa nadom. Neodadaizam, koji Mona Lizu zamenjuje flašom koka-kole i divi se, kroz Jocića, lepoti konzerve, ni ovde ne podrazumeva samo očajanje zbog sveta u kome je Mona Liza, kao lepota izuzetnosti i tajanstveni znak »daleke unutrašnjosti«, nemogućna; on podrazumeva i pokušaj izmirenja sa tom nemogućnošću, i to kao ovoga oslobođenja od imperativa subjektiviteta i od »unutrašnjosti«, ali i od vremena i »perspektive razvitka«, u stvari kao pokušaj prihvatanja besperspektivnog: ovoga vakuuma sadašnjosti, *hic et nunc*, kao kosmosa čoveka koji se pretvara u konzervu: čoveka za koga nije samo drugi konzerva, nego koji je i sâm, kao *drugi drugog*, ta konzerva, ali koji pokušava i za sebe da bude to: taj drugi bez »perspektive« (»posle upotrebe bacite me«).

[44] »Kroz ovu alegoriju, koju sam započeo još odmah posle bombardovanja Beograda, 1941. u proleće, želeo sam da uđem u kožu osvajača i da ih tako naslikam«.

[45] Jer »čovek je greška u savršenoj pojavi sveta. Šta je čovek prema kamenu?« *(Čovek i kamen; U zemlji Arastrata).*

[46] »Kako bi se naslikala ta praznina koja je tako potpuno ispunjena nebićem? Te linije koje se nikad i nigde ne svršavaju i koje polaze i izlaze iz beskraja. Taj savršeni život bez života«.

Da li se Jocić uplašio ovoga sna? Nije li i sama alegorija *U zemlji Arastrata* delo ovoga straha: pokušaj eksteriorizacije sila protivčovečnog u samome čoveku, koje se rađaju usred nečovečnog sveta?[47] Taj san o ne-biću usred sveta nemogućnog bića jeste san o idealnoj čistoti, kao o oslobođenosti od svega čovečanskog. To

[47] Ove sile naslutio je Jocić još pre rata, u knjizi pesama *Sumorna pitanja* (Beograd, 1940; v. takođe zbirku pesama na francuskom jeziku, *Poèmes — Paris 1936—1937*, štampanu u Beogradu); tu knjigu, — koju treba čitati naporedo sa knjigama *U zemlji Arastrata* i *Mesečina u tetrapaku*, — napisao je on u doba kada je pokušavao da se ostvari kao pesnik revolucionarne (komunističke) ideologije. Slutnje rata čiji požari se proširuju, u epohi 1938, 1939 (»Ali ćuti, ćuti. / Na ljudima kao na slamnoj lutki / Uče regruti kako se bode«, — pesma *XVII*), preko pesama o Beogradu, gradu političkih demonstracija *(Beograd)*, o španskom građanskom ratu *(Dete*, objavljeno, na traženje L. Aragona, u *Commune*, u svesci za januar 1939, zajedno sa pesmom *Povratak japanskih vojnika u otadžbinu)*, do stihova opredeljenja: »Gorim sav! / Sa ljudima ću, sa ovima što kreću, / Korakom što pomiče stoleća!« (pesma *XIX)*, otkrivaju Jocićevo nastojanje da progovori kao opredeljen pesnik, i to što je moguće neposrednije.

Pa ipak, i uprkos ovoj opredeljenosti, tu progovara, kroz Jocića, i neizvesnost, prožeta zlim slutnjama i strepnjama, pred budućnošću čovečanskog, ali ne nekoga čovečanskog zadržanog izvan sopstvenoga Ja nego upravo skrivenog u samom tom Ja. To je čovečansko koje nije ubeđeno u svoju čovečnost, humanizam u krizi, sposobnost Jocićeva da se otvori ovaj krizi: »Kad reči polegnu po meni / Ko trava po polju, / ko po šumi seni, / Ko vetar po moru, / Sav obamrem ćutim . . . / — / Šta će da proklija, / Šta će sad da raste, / Da li vedre oči, / Ili crne kraste?« (u pesmi *I*, uvodnoj). Poetska autentičnost ovih stihova, koja zrači iz njihove vanredne svedenosti, podrazumeva autentičnost moralne zebnje, a ta zebnja je u osećanju nepoznatosti Ja samome sebi, ili u osećanju neizvesnosti čovečnog u samom čoveku. Čovek je čovek u svetu, ali on je i svet u njemu samom: zlo ne može da se locira u van-čovečansko sveta, anti-čovečnost je otvorena mogućnost čoveka, *moja* sopstvena otvorena mogućnost: „Da li je čovek taj oblak nad mojom glavom, / Taj potok što teče posred mojih grudi? / Sanjam, a oblak mi lebdi preko lica, / Pipam, a busen mi buja preko ruke, / Dišem, a slutnja mi titra preko usne: / *Da li ću biti čovek ili njegov ubica?*«

Moralnost, koja je u ovoj moći suočavanja sa sobom kao mogućnim ubicom, podrazumeva iskustvo tuđosti, ali dovedeno do svesti. To je pokušaj suočavanja sa tom tuđošću, umesto pokušaja njenoga objektiviranja u svet ili u »druge« kao Ne-Ja: pokušaj (jedinstven u srpskoj poeziji ovoga vremena) progovaranja iz drame integralnog čovečanstva kao iz drame sopstvenoga Ja, pokušaj otvaranja drami čoveka koji je i čovek i svoj sopstveni ubica. U tuđem svetu, bez svoga sopstvenog života, uskraćen čovek jeste onaj koji, beskrajno daleko od optimističkog idealizma pokreta socijalne literature, ne samo što može nego i mora da kaže, kao Jocić: »Pljačkao sam tako i harao svuda / Po tuđem životu. / I leš mi tada nije bio gadan: / Toliko bejah žedan, / Toliko drhtah gladan« (pesma *V)* Negacija postojećeg sveta iskazuje se tu neumitno i nužnošću samo-negacije postojećeg čoveka, kao čoveka tog sveta, i samo kroz tu samo-negaciju, u obliku autodenuncijacije Jocićeve, iz knjige *Sumorna pitanja:* »Preljuba, neverstvo, / Zločin, pljačka, ne behu mi strani« *(XIX)*, ona postaje totalna ili stvarna, i zbog

je san o apsolutnom otuđenju kao o spasu koji se sanja u zenitnoj tački otuđenja čoveka od čoveka usred čovečanskog pakla: ako je Jocić našao Arastrate u Beogradu pod bombama, koji je bio njegov doživljaj bombardovanja ako ne doživljaj upravo nekakvoga ovakvog apsolutnog gađenja? Eno *Pustinje straha,* pesme koju je Jocić pisao u doba kada je pisao i knjigu o Arastratima:[48] doživljaj bombardovanja tu nije doživljaj strave pred nečovečnošću čoveka pretvorenog u bombarder (u Arastrata), nego je to doživljaj gađenja pred čovekom koji je bombama sateran u betonske podrume, tamo gde »neosetljiviji nego beton stoje ljudi jedni kraj drugih«; tu je, u ovim podrumima, ovaj pesnik video kako svako čuva »život koji mu neće više trebati nego čas pre / kad nije znao zašto ga je sačuvao / u stisnutom dlanu cicijaškog straha«, tu je on video kako »beže ljudi i ne mogu da se maknu sa svojih mesta u podrumu / u stopalama petospratnica na čijim spratovima spava jedno / prošlo vreme koje nikome više ne treba«. To »prošlo vreme« nije samo prošlo vreme »skučenosti sitne sreće i konformizma pločica kupatila / pločica zabijenih u

toga poetska: »Umirem, cvokoćem od stida, / Groza me hvata od mojih želja. / To što pali moje dane, / To što mi telo greje, / Da nije glad krvoloka / Umesto krika da svane? / — / Mleko nežnosti hoće li u otrov da se prelije, / Golub zaljubljen u zmiju da se izvije? / — / To što u meni živi, to što se u meni kida / Da nije oštrica noža umesto ruke blage, / Da nije otrovna mržnja umesto ljudske hrane?« (pesma *XVI).* Istina, tu još ima naglašene potrebe za liriziranjem, za »mekim« zvukom vanredno svedenih ritmičkih linija, zasićenih simbolikom odviše pitkom, i ponekad gotovo zašećerenom banalnošću (»mleko nežnosti«, »golub zaljubljen« . . .), što je očigledno protivurečno moralnosti ovoga suočavanja sa sopstvenom tuđošću, suočavanja koje odbija ovakvo poetizovanje. Ali iskustvo sukoba čoveka sa čovekom u njemu samome tu se nesumnjivo oseća, kao što je nesumnjivo i to da otkriće *arastratizma,* u šestoaprilskom bombardovanju Beograda, podrazumeva upravo to iskustvo. Arastratizam nije samo zavađenost čoveka sa drugim ljudima, nego (i to je ono što je najdublje otkrovenje knjige *U zemlji Arastrata)* i zavađenost čoveka sa samim sobom. Arastratin, iz Jocićeve fantazmagorijske alegorije, jeste čovek zavađen sa čovekom, onaj koji sanja da ode iz sopstvenog čoveštva kao iz »zverinjaka« Ja (ili kao iz »ljigave materije«), subjektivitet koji pokušava da dođe do sebe ali otkrivajući uvek kako su to neki *drugi* koji se »izdaju« za njega (»O, kada bih mogao da odem, da napustim sve njih? Ali ko bi otišao? Ko ostao?«, — u tekstu *Ja),* i koji kroz košmar apsolutnog nihilizma što posvećuje u sve dublju žudnju za čistotom, doziva ne-biće, ne-postojanje, gestom ubice sebe samoga kao *drugih* i tih drugih kao sebe samoga.

[48] V. u knjizi *Kurir na prozoru,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1963; pesma je štampana prvi put u listu *Umetnost i kritika,* 24. januar i april 1954, god. II, br. 4. i 6—7, sa potpisom *Petar Veljković.*

jedan čist uglačan trbuh / u oprani pupak usitnjenog egoizma«; za Jocića, to kao da je bilo i »prošlo vreme« jednoga mentalnog stava koji je bio i njegov stav, onoga koji zahteva uranjanje u sopstvenu »unutrašnjost«, predavanje sopstvenim snovima i traumama, »prnjama podsvesti«, vreme sa kojim se on već u ovo doba sukobio, u želji da mu se nikada više ne vrati.

Ovde, u *Pustinji straha* (kao i u nekim drugim pesmama koje je Jocić pisao u ovoj, »arastratskoj«, svojoj epohi), ima još nadrealizma. S vremena na vreme, Jocić i hoće taj nadrealizam, gubeći poeziju u njegovim stereotipnostima;[49] ali, tamo gde je

[49] Govoreći o pesmama iz ove epohe, objavljenim u knjizi *Kurir na prozoru,* Jocić je isticao da mu je Krleža bio uzor celoga života (»Ali to je bio težak put, (. . .) jer niko se ne može da pohvali da je jednog genija progutao i svario«), a posebno u vreme kada je pisao pesme unete u ovu knjigu: »U toj poslednjoj mojoj knjizi gotovo svaki red nastajao je posle dugog čitanja Krleže. Polazio sam od njegove jetke, britke, bleštave reči, pre nego što bih stigao do njegove platinske poetske misli i slike. Išao sam ponekad dotle da bih prvo pisao pesmu na hrvatskom, pa je tek posle prebacivao na srpski. Čak su mnoge hrvatske reči i ostale, jer im nisam mogao da nađem ni jednu sličnu u srpskom, ni jednu krležijanske snage i sjaja« (v. Nikola Drenovac, *Pisci govore,* izd. *Grafos,* Beograd, 1964, str. 199). — Međutim, to je apsolutna mistifikacija, još jedno Jocićevo »zamenjivanje« lica: ako se može govoriti o nekome uticaju na Jocića u ovoj knjizi (u kojoj, inače, ima odlomaka autentične poezije čija snaga nije mala), onda je to *Dušan Matić,* a nikako Krleža. Između dva predavanja opštim mestima nadrealizma, kao što su igre reči (»Besanica ili bes sanice, bes senice na grani / trajanja, bez stanice suvih stenica pustih vremena«, — *Ne pitaj za bestraga),* ili pojedine standardne slike do kojih je nadrealizam došao (»Pojavljuju se devojke iz izloga one imaju ortopedske noge / i iz njihovih ženstvenih trbuha izvučene su / fioke pune bibera i cimeta«, ili »devojkama se otvaraju dojke kao limene kutije / i iz njih se prosipa ušećereno voće i kakao«, »znaš li slavuje gurnute sa sve kavezom u grudni koš«, — *Pustinja straha),* sve do povremenog svođenja nadrealizma na izveštačen stil, na nemoćnu usiljenost (» . . . umokriću se, tako mi satova / punih pacova«, — *Neka me),* često se javlja Matićevo lice. Matić je, neosporno, u stihovima: »Neka i ovaj dan prođe kao noć, nek / prođe. . .« *(Ja sam platio svoje),* ili: *»Spavaj* / stisnutih kolena, stisnutih rožnatih / usana / . . . / *Spavaj kao* u grobu da spavaš, kao na / dosadnom času u školi« *(U kojoj košulji),* ». . . ne pružaj se u vreme, tu svetlost, tu lampu / drevnu, čudesniju od svih vatri nikad nećeš da dohvatiš, / *da dosegneš da ti se* ruka smiri smiri, / *mladi taj šljunak* nade *što* u prozoru tamo treperi, / *ne grcaj* od spasenja koje neće da dođe, skupi se / i sedi u zapećak života, *tvoga ili opšteg* gde ne znaš / šta si, ne lutaj po šumi prošlosti, ne kidaj *lomne* / grane sećanja, ne luduj /. . . / . . . smiren ti je dah, *pod pepelom* ni žiške, *pa šta* / hoće pobelela *glava,* srditi vetar vremena, huji i trese / pocepane skutove, *pa šta,* /. . . / kakav drevni jecaj, pa šta, meki trenuci uspomena, pa šta, / ne luduj, *nisi li stari iščupani panj* što voda nosi, / pa šta /. . ./ i celog života ostati korak jedan do života, za dlaku / *ti je,* za dlaku *mi je* uvek falilo . . . / — / . . . I *ranjivo* naše *tkanje mesa* . . . / . . . / *otrcane* reči, samo reči« *(Ne*

izvoran, gde je najbliži svome stvarnome osećanju, on nalazi nadrealizam samo kao neželjeni košmar jave koja se pod bombama pretvorila u nadrealistički san, uranjajući u košmarne vrtloge i svest i jezik. Kroz svu nadrealističku retoriku čuje se opomena, puna nade i očajanja: *»Mušica zuji među usnama ispljuni je«;* tu ima metaforisanja, iz vrtloga u vrtlog ove retorike, ali to je retorika »ispljuvavanja« ove reči kao »mušice«; to je retorika prožeta gađenjem, dubokim osećanjem zasićenosti govorom:

> *ne zna čovek više ni šta da uzme od tih starih*
> *metafora, nisu više ni za sprdnje, ne veruješ više*
> *ni lešu što se kraj tebe raspada*

(Logor smrti).[50] To nije samo zasićenost, do gađenja, »starim« metaforama, nego i svakom mogućnom metaforom, na samome rubu gađenja od jezika uopšte (gađenja neumitnog onoliko koliko je jezik nužno metaforičan?). Šta je ovo gađenje na »stare metafore« ako ne, u osnovi, *gađenje na oralnost,* na oralnog čoveka koji proždire sve što može, koji *govori kao da ždere i bljuje reči,* i koji je osuđen na nezadrživo truljenje u samoći, zauvek izvan svakoga mogućnog sporazumevanja i sa sobom i sa drugima, izvan »celovitosti«?[51] Ideal kamena kao savršene forme

luduj). To je sintaksa Matićeva (ne Jocićeva, i ne Krležina); to su čak *obrasci* Matićeve sintakse (ali i leksike): ne samo ono lajtmotivsko *Spasavaj* ili *Neka,* od kojih je Matić, posle *Mora* i predratne pesme *Mutan san u bistroj vodi,* ostao neodvojiv, i ne samo pisanje u drugome licu jednine (obraćanje samome sebi), nego i način gradnje rečenice, ponavljanjem istih oblika (»Da dosegneš da ti se. . .), i pregibom, isticanjem pokazne zamenice »taj«, malom inverzijom, koja budi grcaj (»mladi taj šljunak«), koji je kao nekakav talas što će naći odjeka u ponavljanju tog pregiba, i to najčešće upotrebom odnosnoga »što« (». . . nade što u prozoru. . .«), čime Matić postiže, u elegijskim trenucima *Bagdale,* grcaj, utapajući se u neodređenost relativiziranja, posredstvom »ili« (»tvoga ili opšteg«), neke slomljenosti koja blago sinkopira rečenice i stihove (». . .ne kidaj lomne / grane sećanja. . .«), neke melanholije kojoj se pokušava da suprotstavi ravnodušnost (tipično Matićevsko »pa šta«), neki suzdržani bol (»ranjivo naše tkanje mesa«).

[50] *Kurir na prozoru*

[51] »Uveravam vas da nisam mogao gledati ljude a da ne mislim na truljenje. I zbog samih svojih potreba oni su takvi. Oni jedu, ubacuju u sebe toliko stvari, koje se u njihovoj utrobi raspadaju; oni se peru, jer u svakom trenu njihova koža se raspada; oni se zavijaju u svoja odela, u svoje postelje, kao da su svi bolesnici i bebe«. Uporedi ove reči iz knjige *U zemlji Arastrata* sa stihovima iz pesme

ne-bića poziva na odbacivanje, na nekakvu veliku redukciju, i to svega: i svoga sopstvenog tela, ali i jezika. Tu se rađa san o bekstvu u prostore vanjezičkog rasvetljenja, san o bekstvu iz jezika, kao da će mogućnost sporazumevanja da se postigne tek oslobođenjem od jezika:[52] »napišem roman, i šta sam rekao? Napišem pesmu, i šta sam rekao?«[53] Ova zavada s jezikom i ova volja za njegovom maksimalno mogućnom redukcijom podrazumeva iskustvo »arastratizma«, iskustvo gađenja u svetu bez komunikacije, kao u svetu košmarnog Ja među drugim isto tako košmarnim Ja. Ideal je »razbežati se«, osloboditi se od svog »pogleda na svet«,[54] ali, takođe, i osloboditi se od svoje unutrašnjosti, od volje i emocionalnosti koja šta je drugo nego košmarno poprište Ja »kao zverinjaka«, neko »tapkanje u mestu« što vezuje rečenice u čvorove besmislenosti, pune komike očajanja?[55]

Situacija je konfliktna (u zbirci *Koliko je sati):* »elektronsko polje upućuje na celovitost / zaostali segmenti mehaničke fordove trake / trgaju ga na segmente i čine homo-duplex / i kad se poslednji segment te fordove pantljičare / izbaci iz dižestivnog tubusa čoveka konsumacije tek onda / se može govoriti o tome da se čovek služi svojim / elektronskim poljima iznutra«.

[52] »Svako živi pod korom. Kad odigneš koru, oni oslepe, kao konji što su radili u rudniku izvedeni na sunce. Pod korom svoga života, u rudniku svoga života. U rudniku, praznom kao pustinja. / Hoću da se rasteretim. Bacio sam jednu ruku, zatim sam odložio drugu, odgurnuh jednu misao, izigrah drugu, i još jednu, još jednu želju, i još jednu. Odbacujem i odbacujem, ali mi je sve teže. Teško mi je da se izrazim. *Treba pronaći u sebi stanice koje primaju ili odašilju bez pomoći jezika.* Čini mi se da bi se onda moralo među ljudima rasvetliti. Bili bi prozirni kao od stakla. Sve bi se videlo. Sve. Pustinja bi sagorela, ta pustinja koja razdvaja čoveka od čoveka, koja razdvaja svet. Ne bi bilo pustinje« *(Nemogućnost iskrenosti,* tekst datiran *1939;* v. u knjizi *U zemlji Arastrata).*

[53] U istom tekstu.

[54] »Pogledu moj odbegli, pogledu na svet, odbegli robijašu sa jezikom trnovitim što se u svoje reči uplićeš! / Puzi na trbuhu moj odbegli pogled na svet i goloruk sa testericom jedne usijane misli nada se da će okove da prestruže. / Koliko pogleda na svet, i svaki okove nosi. uzima tu okovanu kašiku u okovana usta i iz nje guta vazduh, guta zatrovan vazduh, zatrovan. / Puzi pogled na svet na trbuhu, na trnovitom trbuhu, i u njega se zapliće, zapliće u prazne hodnike u kojima leže zaklani jauci« *(Robijašnica pogleda; Skriveni svetovi).*

[55] »Hoću ovako pa neću tako već ovako, nije ovo nego ono, nije nego već nego nije, drž ne daj pa daj drž, okreni obrni pa obrni okreni, levo desno dok nije tresno pa desno levo dok nije svesno, pa okruglo na ćošak pa na ćošak okruglo, korak levo korak desno, malo nazad malo napred, pa u mestu đipi pa mesto na đipu, zagonovetni pa odgonovetni, pa zadesi te dan kada je noć, i noć kada je dan, pa tandara mandara i mandara tandara — a život se ipak odmotava pa ma u kakve ga zavrzlame bacio« *(Tapkanje u mestu; Skriveni svetovi).*

»Nevinost gusenice« zahteva ovo odbacivanje »pogleda na svet« i odbacivanje osećajnosti, to je idealna čistota koja, antitetička »ljigavoj materiji« mikrokosmosa (kao kosmosa nenalažljivosti i neiskazivosti sebe), zahteva pospoljašnjenje, pravcem totalnog obezličavanja. Ona zahteva put od nadrealizma preko Mišoa ka neodadaizmu ali i ekstremnom racionalizmu: zahteva pesmu koja bi bila *vrhunski jednostavna i tehnički čista,* kao moderna fotografija sa korica ilustrovanog lista; tu će Jocić reći da takva pesma »ukoliko je jednostavnija komunikativnija / tehnički čistija briljantnija modernija /. . ./ utoliko će više konsumenta zadovoljiti«,[56] kao da ne sanja ništa drugo nego da ovoga »konsumenta« poezije zadovolji po svaku cenu, ali nema nikakve sumnje da je glavni »konsument« ovde sâm Jocić, a da je »stvar« koju on pokušava da »konsumira« upravo ova idealna čistota pesme koja, ostvarena po ugledanju na fotografiju, ponavlja ideal čistote od subjektiviteta (svakoga, a ne samo onoga u nadrealističkom stilu). San o tehničkoj čistoti jeste san o čistoti od subjektiviteta koji je uvek »prljav«, kao što je san o »direktnoj« komunikaciji sa čitaocem san o komunikaciji čija snaga bila bi ravna odsustvu subjektiviteta koji ne zna za ovu »direktnu« komunikaciju. *Idealna »direktnost« je ovde idealna vansubjektivnost.* Društvo masovnog proizvoda, koje teži što efikasnijoj cirkulaciji proizvodnja—potrošnja—proizvodnja i, zbog toga, podrazumeva i zahteva odsustvo subjektiviteta, ogleda se, van svake sumnje, u tom paradoksalnom idealu vansubjektivne komunikacije, u toj veri da će komunikacija biti utoliko veća ukoliko ima manje subjektiviteta. Ali, to je i Jocićev ideal »nevinosti gusenice« koja poziva na desubjektivaciju u svetu nemogućnog subjektiviteta, ideal obezličenja u svetu u kome svaki napor ličnosti da se ostvari vodi neumitnom slomu, putem sve većega razočaranja u individualističku kulturu fetišiziranog subjektiviteta, ali i u samu »stvar« subjektiviteta uopšte. Volja sveta koji poriče subjektivitet produžava se tu ovom voljom pesnika za sopstvenim obezličenjem kao za sopstvenom »čistotom«. Svet masovne kulture masovnog proizvoda ukazuje se, u tom produženom nasilju nad subjektivitetom, *kao svet nade u mogućnost oslobođenja od bezizgledno-košmarnog subjektiviteta,* i kao svet mogućnoga opštenja (komunikacije) putem

[56] *Za manifest, 5; Mesečina u tetrapaku.*

obezličenja.[57] Otuda i okretanje, u grozničavoj nadi koja izbija iz svakog retka, iz svakoga *gesta,* vansubjektivnim jezicima reklame, žurnalistike ali (ne manje) i popularizovane nauke. To je uvek isti pokušaj redukcije pesničkog govora na govor reklame, žurnalistike i nauke, u znaku redukcije subjektiviteta, traženjem jezika van-subjektivnosti.

Neodadaizam Jocićev nosi u sebi ovu nadu, i utoliko je, uprkos tome što je prožet dubokim i demonstrativnim nemirenjem sa svetom obezličujuće masovne konsumacije, i *objektivno* prihvatanje tog sveta, i to upravo ovim odbijanjem subjektiviteta: »dovoljno je da uzmem jedan oglas i da ga / stavim u knjigu / dovoljno je da sam ga izdvojio / dovoljno je da sam ga potpisao / i on postaje pesma«.[58] Tehnika dadaističke pesme-oglasa, kao anti-pesme apsolutne negacije Dade, preobražava se u ovome neodadaizmu u svoju suprotnost: ona se preobražava u pesmu. Oglas se ovde ne traži kao anti-pesma nego kao pesma: to je pokušaj *afirmacije* poezije sredstvima apsolutno-negativnog dadaizma, negacija dadaističke apsolutne negacije, negacija u kojoj se čin pesnika pretvara od čina poricanja u čin prihvatanja sveta; čak, *čin pesnika neodoljivo tu podseća na čin potrošača: uzimam, izdvajam, potpisujem.* Minimalnost činjenja (»dovoljno je. . .«) dokazuje svudprisutnost poezije. To je pokušaj otkrivanja »oniričkog jezika svakodnevice«, pokušaj premošćenja jaza između poezije i svakodnevnosti, pokušaj da se ritmovi i jezici poezije i svakodnevnosti usaglase; ali to je i zenit obezličavajuće manipulacije potrošačke galaksije«, i ovim otkrićem u njoj sveprisutne poezije i ovim odbijanjem napora, koji ide sve do odbijanja govora. Poezija je svuda i dostupna svakome: »Svako može da napiše ono što vidi ono / što čuje ono što oseća / i tako da to drugima saopšti i drugi njemu / zar nije to dobro«;[59] »Za pisanje mi je potrebno samo malo / hartije«:[60] Lotreamonov san da jednog dana svi pišu pesme, a ne samo jedan čovek,[61] san koji

[57] Svakako, tu je nezaobilazno, pa valjda i presudno, iskustvo epohe Arastrata: »pre smrti uzmu ti čin čoveka i izjure iz društva /. . ./ ko je još lud da se tuče za svoju izuzetnost a da / skapa u izanđaloj uniformi vojnika, san ili tamnica / bio je neki ludi čovek čije mi ime / nije poznato« *(Ne luduj; Kurir na prozoru).*

[58] *Oglas — pesma; Koliko je sati.*

[59] *Za manifest, 4.*

[60] *Za manifest, 2.*

[61] »Poeziju treba da stvaraju svi. Ne jedan«; Jocić, u pesmi *Pesnik,* to parafrazirajući produbljuje: »Pesnik je pesnik da bi poeziju stvarali svi / a ne

nije prestajao da sanja nadrealizam, u potrošačkoj galaksiji kao galaksiji neodadaizma pričinjava se najzad ostvarljiv: svi mogu da pišu pesme jer je svima dostupan ovaj minimalni napor potreban za oglas-pesmu. U stvari, svima je dostupna poezija jer put ka biću nije put *nezavršivog* napora subjektiviteta, put univerzalizacije personalizacijom, put transcendencije negacijom i prevazilaženjem neposredno-datog, već je to, naprotiv, put ponavljanja (totalne zamenljivosti), uz najmanju mogućnu intervenciju: neznatnost ove intervencije jeste neznatnost subjektiviteta, njegova zanemarljivost, privid »direktne« komunikacije po modelima jezika mas-medija i unificirajuceg masovnog proizvoda.

To je trijumf postvarivanja i, zbog toga, likovanje fizike; nije slučajno Ljubiša Jocić, otvarajući se neodadaizmu (i to pre svega nastojeći da ga iz medija likovnih umetnosti prevede u medij govora), u jednom trenutku otvorio vrata i Rober-u Linssen-u, koji je objavljivao »paralelizam između fizike i psihologije«, jer su ». . . i u psihičkom svetu / kao i u fizičkom relacije značajnije / nego individualiteti povezanih elemenata«:[62] ovo pretpostavljanje relacija individualitetima, preneto iz matematike u egzistenciju (i kao u pokušaju da se »matematizuje« egzistencija), podrazumeva apstrahovanje individualiteta, ali, samim tim, i apstrahovanje relacija: u ovom »paralelizmu« fizike i psihologije relacije su slabe onoliko koliko su slabi i »individualiteti« elemenata, a moć ništavila raste.[63] Listajući ilustrovane listove (i

niko«: nemogućno je da poezija postoji tamo gde je samo jedan piše. Tamo nema poezije: *jedan je niko*, on je nepostojeć.

[62] *Kad putujem vozom*, u zbirci *Koliko je sati;* sve to vodi *ćutanju:* »i sve se te misli upliću dok voz stoji u jednom ćutanju / punom značaja onoga o kome govori / u ‚Vrednostima neverbalnih veza' / Sacha Nacht da su i na nivou / psihološkom važniji uticaji odnosa / nego ideje« (u istoj pesmi).

[63] Ako je apstrahovanje »relacija«, u ime »individualiteta« kao monada sveta i kulture »klasičnog« kapitalizma, značilo i apstrahovanje »individualiteta«, i patnju u tom usamljujućem apstrahovanju, ovde, u epohi neokapitalizma (u »potrošačkoj galaksiji«), apstrahovanje individualiteta«, apsolutizovanjem »relacije«, — prividno u ugledanju na novu fiziku, a u stvari po volji desubjektivacije društva masovnog proizvoda, — uvodi u istu patnju.

To su samo dva vida iste nemogućnosti subjektiviteta u svetu kapitalizma ovog veka: individualizam i »masovni« subjekt, duboko protivurečni jedan drugom, — ,onako kako je samo-apstrahovanje izuzimanjem protivurečno samo-apstrahovanju utapanjem u množinu, — oni posvećuju u isti sukob Ja sa Ja. Ako je Ja, u epohi individualističke kulture, za sebe samog usamljena monada, bez opštenja sa drugim, neka nepromenljiva veličina koja surovo drži u dosadi

između dve igre šibicama u mraku?) ovaj pesnik nije slučajno našao i to da je *Pierre Rousseau* tvrdio da smo samo »delići ploveće supstance u ogromnom ništavilu«, i da nas »profesor *Joliot* uve- / rava da kad bi uspeli da komprimiramo sve / atome našeg tela ne ostavljajući razmake / između njihovih jezgara, da bi tada naša / materijalna ličnost bila svedena na zrno / prašine koje bi imalo našu težinu«,[64] ali ni njegov duh ni njegova pesma

uvek-istog, u osećanju uskraćenosti ili »tvrdičluka« vasione (Rakić), u banalnosti (Pandurović), i ako od njega nema spasenja niti mistifikacijama koje prazninu, od-ustvo i nedosežnost bića, pokušavaju da preobraze u parnasovsko-simbolistički kult tajne svega, a u prvom redu tajanstvenosti sopstvenog Ja, koje je lepo jer je nedostižno u stilu narcističkog estetizma (Dučić), niti univerzalnom simpatijom mističko-religijskog, novoromantičarskog kosmizma (S. Stefanović), ovo Ja epohe masovnog proizvoda, Ja koje je »zamenljivo«, jeste čista fikcija ili »zverinjak«: *nesvodljiva policentričnost*. Prva epoha posvećivanja u ovo zamenljivo Ja javlja se njenom subjektu kao epoha nade, u znaku ekstatičkog kosmizma kao igre elemenata oslobođenih od celina razbijenih identiteta, na putu ka potpunoj apstrakciji (Vinaver, koji će se, vremenom, ostvariti kao pesnik relacionizma), ili u lakoj anesteziranosti »sumatraizma« koji otkriva, talasima zabludelosti i lutanja, kao u nekoj »slatkoj« agoniji, da je na svetu »sve u vezi« upravo na ruševinama identiteta, na defetizmu demobilisanog vojnika uzdignutog do anarhizma ali i do narcističke neobaveznosti i »nemara« (Crnjanski). Ova nada iskazaće se i kao nada u oslobođenje od Ja talasima »mišićne ekstaze« što treba da vrati u »primitivno« (pre-individualno i pre-subjektivno) kao iz civilizacije u nekakvu veliku utrobu sveopšte Majke (Rastko Petrović), ili mističko-religijskim samorazaranjem, u znaku obogotvorenja »roda« (Momčilo Nastasijević), ali, ne mnogo kasnije, i kao nadrealistička nada u oslobođenje od Ja *svojinskog* individualizma buržoaskog sveta, najpre u snu o Duhu, ili Večnosti, koji će, svuda isti, i na izrazito idealistički (i potencijalno mistički) način, da se iskaže kroz svako Ja kao kroz »zapetu u večnosti« (Dušan Matić i Marko Ristić), zbog čega se svaki čin destrukcije postojeće svesti pričinjava kao čin posvećivanja u taj Duh i u tu Večnost dok, u stvari, posvećuje u sve dublji sukob sa svetom, u pokušaj prevazilaženja idealizma pravcem dijalektičkog materijalizma, u poziv na *totalnu* revoluciju.

Međutim, kroz sve igre diskontinuiteta u svesti i jeziku, tim vrtoglavije što je dublje nepristajanje na postojeći svet i njime ograničeno Ja, naslućuje se i sve veća zebnja nad hijatusima diskontinualnog, sve i kada ti hijatusi ne odjekuju humornim očajanjem (A. Vučo), nego nadom u nepredvidljive susrete (u stvar »objektivnog slučaja«) i u ostvarljivost jedinstva čoveka i sveta. Ako nema više praznine »individualiteta« bez »relacija«, to su sve više »relacije« bez »individualiteta«: ako to više nije racionalistički jezik koji je epitetski a ne stvarno metaforički onako kako nije jezik »relacija« nego jezik metaforičnosti čija gustina je od prvih poratnih modernista do nadrealista sve veća, subjektivitet kao da stiže do opasnosti gubljenja u toj metaforičnosti koja otežava čitanje onoliko koliko otežava svaku diferencijaciju, putem ka nečitljivoj bezobličnosti iz koje »gleda« neizreciva praznina.

[64] *Kad putujem vozom*

nikada nisu došli do iole znatnijeg komprimovanja sopstvenog »tela«, do izrazitijeg umanjivanja »razmaka« između jezgara elemenata. Ma koliko da, povremeno, ta pesma poznaje izvanrednu gustinu (tkivo asocijacija, koje svojom unutrašnjom nužnošću tu gustinu jemče),[65] uvek je otpor »jezgara elemenata« većem njihovom komprimovanju veoma jak (pa je i dinamika pesme upravo u tome sukobu »jezgara elemenata«, zaverenih rasturanju celine, i sile kompresije), a tamo gde Jocić pokušava da ostvari pesmu koja bi bila »obična veza s mesečinom projektovanog i kolažiranog čoveka« neka dublja veza u stvari se ne uspostavlja, a sve poetsko jeste u tragičnim manifestacijama duha koji ovakvu vezu traži ali je ne nalazi.

To je prava najezda »signum temporis«, masa stvari i lica epohe trijumfa »veštačke prirode« (i »veštačkog« čoveka), ali i humorno-ironična *fragmentarnost ove kolaž-pesme koja ponavlja razbijenost ovoga »kolažiranog« čoveka ili nemogućnost subjektiviteta,* fragmentarnost na koju je ovaj čovek osuđen ali koju on pokušava i da prihvati. Čovek ove fragmentarnosti pokušaće, glasom i gestom Jocića zagledanog u »karpow-a rauschenberg-a dine-a oldenburg-a / segal-a neodadaiste i popartiste«,[66] ne samo da objavi svoje izmirenje sa ovim udesom fragmentarnosti, nego i da nju oglasi za jedino jemstvo svoga uključivanja u »medijum«:

Meni su se uvek dopadali odlomci oni najviše
nateraju čoveka da se uključi u medijum

(O odlomcima), ali, očigledno, odlomak »nateruje« čoveka da se uključi u »medijum« upravo zato što 1) nema mirenja sa odlomkom,[67] i 2) zato što je pamćenje odlomka loše pamćenje: za

[65] Kao u pesmama *Ironično proleće* i *Guster od kobalta.*

[66] *O odlomcima; Mesečina u tetrapaku.*

[67] Gde je odlomak tu je žudnja za celinom, tako da odlomak kao da i nije ništa drugo nego *stvarnost* ove žudnje, stvarnost koja poriče njenu ostvarljivost i koja će se i Jociću ukazati, ranije, u tekstu *Disanje moje sobe (U zemlji Arastrata),* kao nemogućnost da dođe do sopstvenog »živog bića«: »Neko živo biće. Biće? U stvari mi uspeva samo neki deo. Stvari oko mene, u mojoj sobi, pune su takvih mojih pokušaja. / Negde je oživljena ruka, negde kopito, šapa, negde krilo, negde nos, negde kljun«. Tu je, u pokušaju mirenja sa odlomkom, mogućna samo ona ironija iz pesme *Pošteno si se borio (Kurir na prozoru):* »Sreća nije za sreću nije dosta da kažeš fiat / i da svetlost prasne kao žaba koja iskače iz rukava / znate on ne podnosi cele stvari servirajte mu samo odlomke / preludijuma torzoe patrljke razne krnje noseve godine. / krnju ždrebad večeri noći snove krnje snove / krnja srca . . .«

odlomke se »ne zna odakle su i koji«, oni nemaju svog identiteta onako kako nemaju pamćenja, i upravo zbog toga »mogu sa bilo čim da se spoje«. Oni se spajaju onako kako se spajaju stvari bačene na *đubrište:*

I nisu manje zanimljiva fabrička đubrišta oni
predeli na rubovima grada po kojima
se rasipa i rastura i čudno sastavlja kao reči
izvađene iz šešira novi svet predmeta pleksiglas
sa aviona krpa automobilskih guma krnjav
ventilator tuš portabl razbijen špric za
intravenozne injekcije mikser i puno drugih
odlomaka za koje se ne zna odakle su i koji
mogu sa bilo čim da se spoje
čini mi se da je materijalna realnost tih odlomaka veća
i važnija za naše vreme naglašene produkcije i
potrošnje predmeta

(O odlomcima). Svest koja pokušava da peva ovu pohvalu đubrištu osuđena je na đubrište onako kako je osuđena na fragmentarnost; to je svest odlomaka koji čeznu za spajanjem u celinu (za uključivanjem u »medijum«), svest nade da se tu, na đubrištu, sve sa svim lako »spaja«. To je anti-romantizam, u stilu Dade (». . . kao reči izvađene iz šešira«), u tehnici kolažiranja, u insistiranju »na materijalnoj realnosti«, najzad i u ravnodušnosti naglašeno cerebralnog govora; ali to je romantizam u suštini, u ovoj žudnji odlomka za celinom, čak u samome ovom osećanju stvarnosti kao stvarnosti odlomaka koji su zaboravili svoje poreklo (nije li to neki *platonizam na đubrištu?),* u osećanju kome ne prethodi samo stvarnost đubrišta (potrošačkog društva), nego i ova žudnja za celinom, žudnja odlomka-Jocića za drugim odlomcima, za saobraćanjem i povezivanjem sa njima. *To je romantičarski san o totalitetu u doba pleksiglasa i supermarketa. To je pokušaj zasnivanja egzistencije na đubrištu Ja i identiteta (na đubrištu subjektiviteta):* đubrište je velika nada ovog »odlomka« subjektiviteta u celinu; nada koja se rađa na đubrištu, ali koja i odvodi na đubrište: izbačene iz sveta upotrebe, svedene na odlomke koji se ne sećaju svog porekla, bez identiteta, stvari su upravo u svojoj isključenosti i razbijenosti obećanje bića usred ne-bića: te stvari na đubrištu, ti odlomci koji se ne sećaju celine, jesu i *projekcija Jocićeve vere u stvar isključenosti iz sveta kao u jedinu stvar života* (onoga koji je

nemogućan u svetu). One ponavljaju kompleks i mitologiju (mitologizirani kompleks) odbačenosti i izmeštenosti ovoga pesnika (samo u novome kontekstu: u kontekstu mesečine u tetrapaku), njegovu vajkadašnju nadu i veru u odbačenost: u svetu koji »odbacuje« ma kakvo »spajanje« (u kome je ljubav zabranjena) nije li jedino mogućno spajanje samo u odbačenosti, na đubrištu?[68]

Kolaž, koji podrazumeva izdvajanje iz prvobitne sredine *(le dépaysement)*, javlja se, ne jednom, kao *nužna* tehnika pesme jer podrazumeva isto izmeštanje u egzistenciji, ovu izdvojenost, tu sudbinu isečka (odlomka) koji, s onu stranu celine, jeste s onu stranu sopstvenog identiteta, i koji upravo zbog toga izgleda kao da može sa bilo čime da se spoji, u slobodi još nepoznatoj (ali se ne spaja onako kako se sa drugim isečcima ne spaja isečak-Jocić koji se ne osvrće za sobom i ne dozvoljava ničemu da se »staloži« ili spoji). Tu se javlja, ponovo, nostalgija za Lotreamonovim

[68] U nekim trenucima, ova vera u odbačenost ide do misticizma, kao u pesmi *Tavan (Mesečina u tetrapaku):* »Tavan je *gornji svet* sličan donjem svetu po sobama / namešten za neka čudnija bića od nas / drukčija nego što smo *mi što stanujemo dole* / Tavan je nešto između svetlosti i tame / neizvestan šta kaže kao ćutanje / Tavan je svet drukčijih bića koja su možda / otišla a ipak su tu nevidljiva kad su / čula da neko dolazi / Tavan je taj svet u kome s nama opšte bića koja / ne vidimo s kojima *govorimo ćutanjem* / i snovima / Tavan su reči kojih nema ni u jednoj reči / tavan su stvari kojih nema ni u jednoj stvari / . . . / tavan je prazno u praznini praznog / tavan je nepostojanje ni s redom ni bez reda / bez rasporeda / tavan su *stvari što nas odvode od stvari* / tavan je tavan *isplovio iz rasporeda* soba«. Jocić koji se penje na tavan zar ne pokušava da ponovi put stvari koje su »isplovile iz rasporeda« našega »donjeg« sveta? Ta stvar oslobođena od »rasporeda« (stvar koja »odvodi od stvari«) nesumnjivo je *mistička* stvar: ovaj pesnik koji je pokušavao da se odazove neodadaističkom pozivu na desakralizaciju pesnika i na defetišiziranje pesničkog čina, i koji je, — negde između samoironisanja i jedva skrivene gorčine, — govorio kako voli da piše pred ogledalom, jer vraćajući se njemu vraća se »vernosti«, ali vernosti koja ga otkriva *kao stvar među drugim stvarima:* »kad se udaljim zamenjuje me drugim stvarima / koje ogleda ako se vratim / vratio sam se u vernost / . . . / navikao sam da je tu i dok pišem gle- / dam u pauzama kako se polako / rastura u njemu dim moje cigarete / ili lule kako se ogleda pisaća ma- / šina i druge stvari hartije pepeljara / i na mojim nogama cipele što strče / ispod stola« *(Ogledalo u mojoj sobi; Mesečina u tetrapaku)*, ovde je, nošen svojom verom u odbačenost, stizao do misticizma. Otuda će se tu javiti onaj »bleštavi krst« koji je našao na tavanu (»Tavan je onaj krst sunca bleštavi krst / koji te zasenjuje dok smiruješ dah / krst načinjen od izvađenih cigalja / umesto prozora«), i koji je kao »sunčane trake« ili »blagovesti« na gradskom đubrištu: »veliko gradsko đubrište na periferiji kraj Duna- / va dimi se na nekoliko mesta sunčane trake / probijaju se blagovesti nad anđelima / prosjaka« *(Sa otpada; Mesečina u tetrapaku)*.

pevanjima,[69] a neke slike kao da su bukvalno preuzete iz klasičnog dadaizma i nadrealizma,[70] ali sto na kome piše Jocić svoju pesmu u epohi *Mesečine u tetrapaku* (kao u epohi sve veće moći »veštačke prirode«) nije dadaistički, pa ni nadrealistički, nego »paluba montažnog stola« na kome se montira dokumentarni film.[71] Tu ima negacije, — i to ne samo zahvaljujući osnovnom Jocićevom ideološkom stavu pred »potrošačkom galaksijom«, nego i zahvaljujući samoj prirodi odlomaka koji — neizbežni u svesti i pesmi ovog odlomka-Jocića, — izdvojeni iz

[69] U razočaranosti pred jednim izlogom u kome su lutke (obučeni muškarci i nage žene): ». . . ta potpuna obučenost muškaraca i nagost žena / nije imala onu kob Lotreamonovih pevanja / o slučajnom susretu kišobrana i šivaće mašine na stolu za seciranje / izlog je više podsećao na one trivijalne scene / sa reklama / u kojima kraj obučenog automobila stoji gola žena« *(Pred izlogom; Koliko je sati)*.

[70] »Na jednoj poštovanoj fotelji izvalio se zardali / izbušeni progoreli nuspuh« *(Sa otpada)*.

[71] »Sve se to izručuje na palubu montažnog stola / i taj se pravi ludi život po toj palubi / suludo praćaka / ozleđen pokidan istrgnut iz dubine iz celine života / — / na tebi je da potražiš i stvoriš jedno novo vreme-prostor u kome sve to može / ponovo da oživi / a to je *veštačka najautentičnija* slika života / to je dokumentarni film« *(Šta je dokumentarni film)*. Paradoks: »veštačka najautentičnija« ne potiče samo iz starog uverenja da život tek postajući umetnost dolazi, stvarno, do svoje autentičnosti, niti ponavlja samo duh tehnicizma doba kao duh koji svuda podržava tehniku montaže i zahteva njeno produbljivanje i razvijanje; taj paradoks potiče, takođe (ako ne i više?), iz nade u mogućnost autentičnosti u epohi njene agonije, odnosno iz nade u mogućnost *celine* u epohi sveopšte razbijenosti (u svetu, i u samome čoveku).

Otuda i Jocićevo divljenje Leonardu. On je otkrio kako »na ritratto d'isabelle d'este / od tačkica su načinjene linije obrve / linija gornjeg kapka (portret je s profila) / linije ramena / primećuju se tačke i u liniji čela i nosa / gotovo u celom crtežu«, — *»reklo bi se da su u početku / bile tačke pa da su zatim spojene linijom* / kao na ritratto di donna koji se nalazi / u nacionalnoj galeriji u Washington-u«, — a sve »to podseća na tačkaste hladne informacije / TV o kojima govori marshall mcluhan / a one traže *potpuno uključenje gledaoca* / — / leonardo razumljivo ništa nije znao o televiziji / ali se koristio tačkastom informacijom / i to je još jedan dokaz njegove genijalnosti« *(Leonardove tačkice; Koliko je sati)*. U ovom divljenju Leonardu nije samo čovek epohe TV »tačkaste hladne informacije«, nego i epohe »odlomaka« koji žude za stapanjem u celinu i za koje, zbog toga, ni TV informacije nisu »tačkaste« samo u smislu tehničkom, već u samoj svojoj *biti*, kao što će to da kaže i sâm Jocic na drugome mestu: ». . . TV informacije, policentrične, tačkaste ne u smislu tehničkom, već u svojoj biti, da daleko, blizu, prošlo, buduće, sadašnje, tragično, veselo, lepo, zabavno, informativno — sve zajedno stoji u vestima, u programu, i da od te tačkaste informacije, od tih svih vesti, reklama, prikaza modnih revija, nereda, pobuna, ratova, deterdženta, *treba nešto ili ništa načiniti*. Moderni čovek ili ima da se pomiri s tim da je njegov centralni nervni sistem negde izvan njega, negde drugde, ili mora od svih tih tačaka, te policentričnosti, *da stvori jedan pogled na*

svoje prirodne sredine (celine) znače njenu negaciju zaboravom, — ali ta negacija, ma koliko da ponekad obećava rasturanje teksta, asocijacijama koje se odupiru svojoj sistematizaciji, ipak je *strogo kontrolisana:* Jocićevu pesmu ne organizuje slučaj nego racionalno vođena montaža. Stihiji negacije ne dozvoljava se da atomizuje pesmu, putem dadaističkog humorno-ironičnog besmisla (ali ni putem amorfnosti nadrealističkog automatizma): ispod svih humorno-ironičnih igara, kojima se Jocić prepušta kolažirajući isečke slika stvarnosti i motiva mitologije potrošačkog društva, uvek ostaje prisutan racionalizam koji ima snagu povezujuće i usmeravajuće sile (presudnu moć glavnog toka što povezuje sve rukavce ponekad vanredno razgranatih asocijacija), koji »programira« sve te slike, isečke i motive, tako da je njegova pesma, uistinu, neka vrsta *poetski asocijativnog eseja* u kome je sloboda asocijacija u osnovi upravljena i ograničena osnovnom idejom, u neprestanim oscilacijama između doživljaja i ideja, kao između Jocićevog uživljavanja u ideje i motive čoveka potrošačkog društva i njegovoga, paralelnog, nastojanja da »racionalizuje« sopstveni doživljaj.[72]

svet, da ga centrira u sebi i prema sebi« (»... *Da buđenja budu konačna*«, *Nemogući memoari, 3; Duga-Feljton,* 15. I 1972, VI, 254). To je imperativ »centriranja«, povezivanja tačaka u liniju, odlomaka u celinu: imperativ da se nešto »načini« tako što će da se »spoji«. Leonardo je tu viđen okom gledaoca televizije, ali i okom ovoga »odlomka« koji se ne miri sa sudbinom »odlomka«, ove »tačke« koja sanja da se poveže sa drugim »tačkama«. Ako se nadrealizam ovde produžava, onda je to pre svega ovom žudnjom za »spajanjem« (žudnjom u kojoj nije teško prepoznati romantičarski nadrealistički san o totalitetu »spojenih sudova«), ali ne i tehnikom *htenog* automatizma: ovde ne samo što nema ni traga od volje za gubljenjem u iracionalnosti dadaističke apsolutne negacije, nego tu nema ni nadrealističkog poverenja u igru slučaja, u celinu u koju bi imalo da se stigne nesvesno; ako se, s vremena na vreme, u pesmi i oseti rad automatizma, taj rad je u prvom redu tamo gde je svest o nemogućnosti spajanja odlomaka u celinu (»tačaka« u liniju) najveća, najnepodnošljivija: u osnovi, sve je to doista *montaža,* konstrukcija celine, želja da se svi elementi i sve sile policentričnosti centriraju »u sebi i prema sebi«. To su, na TV ekranu, tačke kao odlomci koji zahtevaju svoje povezivanje nemogućnošću mirenja sa njima, ili nemogućnošću mirenja sa dekompozicijom: provokativna snaga TV koja traži »potpuno uključenje gledaoca« ponavlja ovde, svojim specifičnim tehničkim jezikom, provokativnu snagu odlomka: ko gleda »tačkastu informaciju«, diveći se Leonardu, ako ne Jocić-odlomak među drugim odlomcima? I gde se to prima ova TV »tačkasta hladna informacija« ako ne na đubrištu? (Ni tehnika, dakle, nije imuna od sveta, nije samo »tehnička«? Ni ona, čak, ne zna za »nevinost gusenice«?)

[72] Ritam tih oscilacija najčešće ne sustaje: uglavnom nema u njemu prekida, onako kako nema prekida u ovom kretanju između ideja i doživljaja,

Jocićeva pesnička tehnika asocijativnog kolažiranja slika i motiva jeste tehnika dvostrukog stava svesti: to je svest koja se prepušta vrtlozima asocijacija, *koja učestvuje,* živeći opasnost rasturanja, ali to je, istovremeno, i svest koja *ostaje neuvučena u igru* i koja sve ove vrtloge (sav njihov iracionalitet) ne može, istina, da nadvlada, ali koja njihove sile ipak zadržava u okviru unapred postavljene teme, povezujući i ono što je ugroženo

pogotovo tamo gde gađenje, strah i očajanje Jocića koji *ne pristaje* dostižu najviši stepen, gde se rascvetavaju u vanredno čulne slike njegove izuzetne senzibilnosti. To je senzibilizacija intelektualnog, proživljavanje ideja i motiva (raznih »informacija«) koje se, iako poznate, otkrivaju u novoj svetlosti, stupajući, novim asocijacijama, u nove veze. Tako je, na primer, u pesmi *Pozdrav Timoti Liri (Mesečina u tetrapaku),* čija osnovna ideja o nasilju kao neumitnosti postojećega sveta »veštačke prirode« razvija se, neuporedivo spontano, iz slike agresije hibridnog pileta: »agresivno pile hibridno poludelo drugom / piletu kroz kloaku kljunom vadi creva / hrani se tim ludilom i teladima iz inkubatora / opijanih pivom zatrovanog tkiva / bez sunca i kretanja«. Prva dva stiha su »informacija«, dok su sledeći stihovi sve jače probijanje emotivno-maštovite reakcije na tu »informaciju«, reakcije koja otkriva da se pile hrani »ludilom«, onako kako se hrani »teladima«: snaga poezije tu je snaga u graduiranom otkrivanju ovoga ludila kao neumitnosti besmisla veštačkog sveta u kome je sve poremećeno: sve ono što izgleda uobičajeno za svest sveta inkubatora, odjednom izbija na površinu, u svoj svojoj groteskności. Posuvraćenost tog pileta koje jede telad (i te teladi koja pije pivo) jeste posuvraćenost sveta »bez sunca i kretanja«, ili sveta inkubatora koji je svet nasilja samim tim što je veštački.

Odatle se, preko vizije »hibridnih mladića i devojaka«, koji su »zadimljeni« marihuanom, i koji »masiraju trbuh / zaglušujućom muzikom« (što je, zaista, mogla da »vidi« samo vanredno čulna inteligencija Jocićeva), prelazi na nasilje: »neka nas udara buka nek i muzika bije pesnica / na ringu ko vam uskraćuje obrazovanje ekonomsku ne- / zavisnost samospoznaje sebe kao ljudskog bića / napad silovanje ubistvo«. Pri tome, treba primetiti, *racionalno* (koje to ostaje iako je humorno-ironično interpretirano: »... ko vam uskraćuje obrazovanje ekonomsku ne- / zavisnost ...«), i koje je, očigledno, element iz nekog političkog govora ili članka u novinama »društva obilja«, ne znači ni najmanje poremećaj u pesmi, prekid, tuđe tkivo. Toj frazi prethodi rečenica: »neka nas udara buka nek i muzika bije pesnica na ringu«, ali koja je *prelomljena,* tako da stih ove fraze počinje onim »na ringu«: potres od preloma, stihovanjem (lomljenjem rečenice pri njenom kraju, što je i inače često u Jocićevoj poeziji), produbljen je potresom prelaska, bez ikakve pripreme, na navedenu frazu. To neodoljivo podseća na *čitanje polupismenog čoveka,* koji ne deli rečenice gde treba, tako da, kidajući ih pre nego što one izgrade semantičku celinu, i nastavljajući, istim tempom, bez prekida, čitanje nove rečenice kao da to uopšte i nije nova rečenica (kao da ovaj čitalac ne primećuje da je to nova rečenica), stvara iz datog materijala, semantički artikulisanog, nove celine koje su veštačke: one cepaju tu artikulisanost, pravcem ka besmislenosti (»na ringu ko vam uskraćuje obrazovanje ...«) provocirajući humornu reakciju. To je »nepismenost« izgubljene i, češće, ogorčene duše (»Sexus polovina ili pol secare cepati / kad si pocepan zašto ne bi

obiljem »informacija« »društva obilja« (ili praznine nemogućnog subjektiviteta), tamo gde je sve

sricanje u školi dece kao naricanje za
izgubljenom slobodom nemosti
ambalaža pakovanje konzerve etiketiranje
programiranje ropstva eksploatacija užasa
epilepsija smisla racionalno programirano
iracionalno

cepao sve što ti pod ruku dođe«, — *Razmišljanja u času kad TV prikazuje ljudima izbliza mesec; Mesečina u tetrapaku);* to je beznađe i bes koji u ovakvim trenucima kolažiraju, cepaju i spajaju već pocepano, ali uvek »naopako«, kidanjem sintaksičkih celina i vezujući u nove prividne celine ono što je bilo odvojeno, zaustavljajući tamo gde se ne zaustavlja i nastavljajući tamo gde se ne nastavlja.

To je, međutim, ono što olakšava spajanje doživljenog i skroz racionalnog, njihovo vezivanje u istom stihu; i to je ono što omogućava umetanje gotovih rečenica iz žurnala u sopstvene rečenice, u neprestanoj cirkulaciji ideja—doživljaj, cirkulaciji koju omogućava, tehnički, upravo ovo »nepismeno« cepanje (i tu cepajuću nepismenost, protiv-pismenost, izgnanost iz pismenosti i odbijanje pismenosti). (Možda poetski najsrećnije u pesmama *Engleska bez leptira*, u knjizi *Mesečina u tetrapaku*, u koje su obilato uneti i citati na engleskom jeziku.) To je izgubljenost, ogorčenje i nesreća koje »onepismenjuju«, i to je »nepismenost« kao *pocepanost koja cepa* i cepajući košmarno povezuje, kao u dar-maru, protivurečne svetove i jezike, ali i trenutke racionalnosti sa trenucima iracionalnosti.

Ako bi čovek hteo da sagleda Jocićevu pesmu u svetlosti teorije informacija, mogao bi da kaže da je ta pesma kao neka *pogrešno ili nečisto primljena informacija;* ona uvek ima dva osnovna sloja: sloj informacije (ono što Jocić čita) i sloj nepoželjne informacije, onaj »semantički šum« *(noise),* koji se, u stvari, začinje Jocićevom reakcijom na informaciju, i koji je jemstvo poezije. Pisati kao Jocić znači beležiti ova dva toka, krećući se između »čiste« informacije i ovog »šuma«, neprestanim njihovim međusobnim potiranjem, povezivanjem koje ih ne povezuje, ali u kome se, upravo zbog toga, »povezuje« poezija. To je poezija kao »pogrešna« asimilacija, ili nemogućna adaptacija. Ako je Jocić u *Mesečini u tetrapaku* dostigao najvišu svoju poetsku meru, — dostižući povremeno i same vrhunce novije srpske poezije, šireći horizonte njenog iskustva, uvodeći je u prostore »veštačke prirode« kao niko drugi (njegova pesnička sabraća, ako se uporede sa njime, ne samo što ne znaju za ultrasonične pincete za čupanje obrva ili portabl-tuš, nego kao da nikada nisu osetili miris deterdženta iz svog rublja, iz tanjira iz kog jedu!), onda je to zato što njegova inteligencija adaptacije i asimilacije nalazi u mentalnom mehanizmu čoveka potrošačkog društva, koji je pre svega čovek adaptacije i asimilacije, sebi najadekvatniji mehanizam: govoreći »iz« tog čoveka, nastojanjem da se saživi sa idejama o njemu i sa njegovim motivima, on *kao taj čovek pokušava tuđe da učini svojim, ali takođe kao taj čovek u tome nikad u potpunosti ne uspeva:* taj *neuspeh* u htenom i neprestano započinjanom saživljavanju, to *uzaludno* nastojanje da sebe usaglasi sa već postojećom slikom, jemstvo je poezije. On traži »signale vremena« *(signum temporis),* uprkos tome što zna da »signa autem temporum non potestisscire (A znake vremena ne možeš znati)«, — u pesmi *Signum temporis; Mesečina u tetrapaku,* — ali ti znaci stvaraju u njemu zbrku, dovodeći ga uvek na granicu nekakve jedva odlagane panike, i posvećujući ga kroz tu paniku u poeziju.

Zbog toga je pad njegove poezije uvek tamo gde je ovaj znak »čist«, gde je »informacija« (u kojoj se on javlja kao simbol) »čista«, gde je ne prati nikakav »šum«. Taj pad srazmeran je čistoti znaka. Nema »šuma«, ali nema ni poezije. Tu čak, ponekad, ume da se zacari *bukvalizam,* dozvan Jocićevim nastojanjem da vizije i ideje sociološkog tumačenja potrošačkog društva što neposrednije prikaže, da jezik tih ideja, preko ovih »znakova«, *prevede* na jezik stvarnosti, *da pojam, do kojeg se došlo apstrahovanjem egzistencijalno-konkretnog, prikaže kao konkretnost:* da intelektualno posredovanu istinu kaže kao neposredno-čulnu. Takav je slučaj u pesmi *Signum temporis* koja, bukvalizacijom ideje *postvaren čovek,* izneverava njenu istinitost, a Jocića osuđuje na izveštačenost, primoravajući ga da se prikazuje kao čovek čije *telo,* u doba masovne eksploatacije boksita, mangana, olova, cinka, nije više od mesa i krvi nego od cinka, olova i boksita, pa zbog toga nije više telo za ljubav: ». . . eksploatacija rude boksita mangana olova cinka felspata liskuna / prerada obojenih metala (trake lima i drugo) / i jedno drugom ništa nismo rekli / ona kraj mene gola prikupljao sam joj u mraku / *ramena i zadnjicu od cinka i olova i bedra od boksita«.* Epoha masovnih signala, automatike, korisnomernih transformatora, serijske upotrebe, montaže i demontaže, prodire i u čin ljubavi: ovaj čin se »tehnizuje« bukvalno, i tako se raspada u praznini: »iz koje je praznine došla ona i u kakvu će iz postelje da ispari / razgovarali smo o raznim svojim projektima reglaciji i montaži / i ništa nismo rekli nismo rekli da smo došli iz praznog / . . . / nosili su nas signali i sigurnosni uređaji proces automatike / i signalizacije montaža i demontaža opštilo-poruka potez / rajsferšlusa otkriva njena leđa armature od bojenog metala / brodski prozori i okna podvodna njena opipavanja / učinski transformatori površinska obrada čula / električni i parni radijatori utrobe / i boje aluminijumskih profila / ‚Maks faktor' ostaje na oblini na praznini njenog profila / . . . / mini-pol gotovo bespolan dvopolan dvozonski / signalni uređaj proizvodnja uniseks / serijska upotreba nožnih prstiju korisnomerni transformatori / rastavljanje visokog i srednjeg napona njenih / stiskova hobotnice prese daju aluminijumski profil sa pomadom-mazom ‚Helene Rubinštajn' mini-maksi svakodnevni / peting tačing ispitivanje montaže složenih uređaja supkutane vrednosti skulpture / . . . / ništa nismo jedno drugom rekli / . . . / ni da smo uplašeni od praznine«.

[73] ». . . i duša ti je programirana« *(Kolaž TV informacija; Mesečina u tetrapaku).*

(Užas je bestseler). Sve je tu mogućna »epilepsija smisla« ili susret smisla sa pretećom epilepsijom: jedna konvulzivnost, u ovom neprestanom međusobnom iskušavanju racionalnog i iracionalnog, konvulzivnost koja *ponavlja* psihičku stvarnost potrošačkog društva kao krug bez izlaska ovoga »racionalno programiranog iracionalnog«: kao krug ovoga »programiranja« koje neprestano podstiče iracionalno onoliko koliko desubjektivira ili »programira« prazninu.[73] Iracionalno je praznina s kojom se

suočava ovaj »programiranjem« i »etiketiranjem« poreknuti i odbačeni subjektivitet (ovaj odlomak koji pokušava na đubrištu subjektiviteta i identiteta, i *prihvatanjem* tog đubrišta, da dođe do idealne komunikacije), pretnja praznine između pojedinih odlomaka ili prazne (prividne) relacije između elemenata ovog problematičnog individualiteta »kolažiranog« čoveka: moć iracionalnog ravna je ovde nemoći ovih relacija (koja je nemoć subjektiviteta). To je nemoć za stvarno »spajanje« ili za stvarno jedinstvo: odlomak, u svetu »materijalne realnosti« (ali i u svetu ideja i motiva), ponavlja nemogućnost zajedništva u socijalnom svetu, onako kako već i sâm san ovoga odlomka, bačenog na đubre, da tek tu, na đubrištu, odbačen i izmešten, prihvatanjem te odbačenosti i izmeštenosti, dođe do neke nove celine, ponavlja san *hipika* o zajedništvu izvan postojećeg sveta (ali usred tog sveta), njihovo »mistično osećanje zajednice«[74] i studentsku »revoluciju bez koncepta«. Nužnost odlomka materijalne realnosti u pesmi Ljubiše Jocića *ponavlja* nužnost odlomka iz egzistencijalne realnosti: on je nametnut iskustvom necelovitosti, samoćom u odnosu na svet i samoćom u odnosu na sopstveno Ja, odsustvom celine i na socijalnom i na individualnom planu, ali i žudnjom za celinom (u znaku obnove romantizma hipika i studentskih pokreta) koja bi se našla tek *produbljivanjem odbačenosti,* totalnim odbijanjem prilagođavanja, apsolutnom negacijom koja vodi na đubrište masovnog proizvoda (a ne u sami svet tog masovnog proizvoda).[75] *Kolažiranje* je, u pesmi,

[74] *Kolaž TV informacija*

[75] Verovatno je zato Jocić u pokretima »mladih«, u hipicima ali i u studentskim pokretima sveta (posebno u Americi), video jemstvo nade. On će, istina, da kaže: ». . . nemojte mi reći nije valjda integracija radnika u potrošačko / društvo gotova studentska svežina nije jedina svežina što huji preko / institucija da li dva anđela ako uspu da stanu na vrh jedne igle / pa zadrže oreol i krila mogu da koitiraju i imaju poroda« *(Kolaž TV informacija),* ali njega, koji je tražio sebe pre svega tehnikom otpadništva, odbijanjem prilagođavanja, morali su i hipici i pobunjeni studenti najviše da privlače. Morao je u njima da vidi romantizam odlomka koji, proteran na đubrište, sanja da tu, pretpostavljajući to đubrište sveta samome svetu (slom stvari samim stvarima), dođe do neke u svetu nemoguće celine. Taj romantizam na đubrištu što se rađa u srcu »pobune etiketa« privlači ga i studentima i hipicima: ne prepoznaje li on u njima svoju sopstvenu mladost, ali koja je sada izišla iz usamljenosti pobunjenog Erota i nadrealističkog pesnika na trgove i ulice, umnožena, omasovljena u svojoj igranci i svojoj pobuni, u svojoj seksualnoj slobodi i negaciji vladajućeg sveta?

Jocić, iz knjige *Ljubav i sloboda,* neosporno je među najranijim navestiocima ovakve pobune. Kad pokušava da peva o njoj, ali i *za nju,* on svakako ne može

nužna tehnika ovoga odlomka subjektiviteta na đubrištu, tehnika njegovoga sna o apsolutnoj slobodi spajanja svakoga sa svakim, zahvaljujući zaboravu identiteta i prošlosti, »moga« i »tvoga«, tog sna o anti-programaciji kao apsolutnoj komunikaciji, a igra odlomaka, u ovom Jocićevom kolažiranju, jeste kao »korporativna euforija u halama i / skupovima na poljima opipljivih zvukova / ta masovna zanosna igranka širom zemlje / uz plemenski bubanj električnog orkestra / perike raznobojne košulje od svile / sa čipkama taj uni-seks«:[76] prividna zajednica, neumitno njeno otkriće, ne samo kao otkriće brze prolaznosti tog zanosa,[77] nego *i kao otkriće praznine kao odsustva zajednice:* »umesto kolektivnosti guraju te u otupelu korpo- / rativnost od tutkala i ostalih hemikalija / otupeće te i svetlosna vlakna u rukama / programatora otupela glava pod drugu otupelu / glavu senka prazna pod praznu senku / sve stoji kiša dok pada stoji

sebi da uputi one reči iz pesme *Loše si sanjao* (v. u knjizi *Kurir na prozoru):* »pa zar da se trabunjanje shvati ozbiljno / preturaš se u snu ne bi li te prihvatili mladi / i tako se pored njih prokrijumčario u budućnost«. Taj svet »mladih« njemu pripada: »nasuprot hipici skupljeni s koca konopca do vraga ipak / je tu neka nit nagoveštaj ili slutnja kao cvet spavaju / korporativno ukrug i ako si nešto snio ako ti se palac gluvi podigao / ako je nabubreo samo potapši bedro do sebe u tom cvetu / što leži u zvezdu složen taj cvet po zemlji po podu i iz sna / ćeš da upadneš u san jer to je zajednica i ništa nije podeljeno / barem slutnja daleka da postoji ‚drugo nego što jeste' / u klici a ipak i iz tog sna punog milovanja opet da se prevrneš na leđa / i zaspiš bez greha bez prebacivanja i pokajanja bez oca . . .« *(Razmišljanja u času kad TV prikazuje ljudima izbliza mesec).* Taj cvet, koji je Jocić video na TV ekranu, morao je on da sanja u doba knjige *Ljubav i sloboda kao cvet izmirenja »zajednice« i »slobode«,* ili kao cvet neke utopijske zajednice koja nije samo izvan sveta norme, nego ni sama ne poznaje normu, i živi kao u večitome snu; otuda je, pred tim cvetom hipika (bez »oca« i, zbog toga, bez »greha«), on stizao i na samu ivicu ekstaze, otvarajući se anarhističkoj apsolutnoj pobuni (opet kao »revoluciji bez koncepta«: »pleme tinejdžeri bez menadžera angažovani ali bez vidljivog cilja«), kao njen prorok i vođa čiji bi stihovi mogli da se recituju na nekoj masovnoj rok igranci, uz električne gitare: ». . . neka se klatare od besa / do besvesti bez obraza i drsko uz električne gitare / punih obraza kopriva svoje uzavrele krvi upaljenih zadnjica / neka skaču neka miluju neka nekog pretuku / i neka uzmu i na silu i nestrpljivo jer ko bi mirno / čekao da sve to stekne što vidi na ekranu što drže matori / neka se o nešto očešu pa nek se jure i prevrću / *ukradenim kolima neka se zalete u nasilje* neka ih / nek guraju vlažnu mladu njušku u sveže lišće života / kako znaju i umeju u smeće ili ustajali brlog« (u istoj pesmi *Razmišljanja u času kad TV prikazuje ljudima izbliza mesec).*

[76] *Presahla pustinja; Mesečina u tetrapaku.*

[77] »sada kad stojim pred praznim nisam / ni slutio da će to obilje . . . tako brzo da prođe / . . . / ta korporativna euforija u halama« *(Presahla pustinja).*

naga i oprana celo / pleme ima korporativni električni tok utvara / tri ritma i jedna melodija otupelosti gajenje / svilenih buba neonskog sjaja za nage za mlade / mrtvace«,[78] ili *kao otkriće odsustva subjektiviteta* (»otupelosti«) *kojeg nema izvan zajednice*. Nada u hipike koji »kao cvet spavaju / korporativno ukrug«, nada ili »barem slutnja daleka da postoji drugo nego što jeste«, »... bez greha bez prebacivanja i pokajanja bez oca«, osuđena je na otkriće »praznine ekshibicije«, ali i na *svevlast »oralno analnog tubusa«*, koja se rađa i uspostavlja u ovoj praznini, i koja omogućava *užas kao bestseler*, zatvaranje kruga »biznisa manipulatora« ili kruga »racionalno programiranog iracionalnog« kao samoga kruga nasilja na čije zidove uzaludno je zaletati se »ukradenim kolima«.

Film koji tu jedino može da se gleda nije film o spasenju iz ovoga kruga, nego film užasa koji je bestseler, jer »dosta su gledaoci zadovoljavali svoju žeđ / originalnom krvlju ubijanih životinja / pred kamerom publika je željna ljudske krvi / pa makar od voćnih sokova trzaja ljudskog užasa«:

Linda Bler L'Espresso javlja to je postalo
već neka vrsta rituala svake večeri
između izveštaja o stanju afere Votergejt
i putovanja Henrija Kisindžera sve
američke televizijske mreže donose
najnovije vesti u vezi sa filmom
»Isterivači veštica«
U tehnološkom košmaru ko da prebroji užase
igraš se ušima nanizanim na kanapu i
zadenutim za pojas siluješ i zapališ
gledaš kako gori i uvija se u grču
nago i raskrvavljeno devojačko telo
i povraćaš
televizijski gledaoci javlja štampa videli su
bioskopske posetioce kako beže iz sale
pre završetka filma čvrsto držeći ruke
na ustima i upravnika bioskopa kako
deli kese za povraćanje pročačkan je
oralno analni tubus za novo gutanje krvi
gnoja i povraćenog povraćanja

[78] *Užas je bestseler; Mesečina u tetrapaku.*

. . .

Produžena čula u opštilima zaglavljena
na vratima mrtvačnice
obuzeo je đavo izgorelu zemlju
sterilnu od napalma sveštenici i doktori
civilizacije isteruju iz Linde Bler đavola
isteruju dušu bezbrojnim žrtvama da
stimuliše gledaoce na povraćanje leže
na poljima devojčice s rasutom krvlju
i gnojem preko lica leži Linda Bler
sa natpisom u pomoć *na stomaku*
i raspećem među nogama
masturbira maloletna Linda Bler s raspećem
za hiljade gledalaca povraćanje je stimulativna
masturbacija koja se plaća 50 dolara
trza se oralno analni tubus još žedan užasa

(Užas je bestseler).[79] Možda u svetlosti ovog stravičnog prizora (jednog od najstravičnijih u novijoj srpskoj poeziji) treba čitati pesme koje je ovaj nekadašnji nadrealista pokušavao da piše

[79] »analno-oralni narcistički sado-mazohistički ho- / moseksualistički travestistički / duh ‚društva obilja' nije duh avangarde«, a »lažna avangarda društva obilja nije ogrezla u blato / i krv što je u njoj i u društvu u kome je / ponikla ovladao lunarni telurijski / ginekokratski princip a ne solarno apolonski / što je ovladalo žensko pa muško feminizira / . . . / nije kriva ginekokratija već to što se u trci za stvaranjem / potrošača obilja u potražnji stvari izgubio / čovek / . . . / razlozi za sva truljenja nalaze se u malim / imperijalnim prljavim ratovima eksploatacijama / čoveka od čoveka tautologiji tradicionalizma / nacionalističkom besu rasističkoj diskriminaciji« *(Leš obilja truležom se šminka ili nije reč o doziranju solarnog i lunarnog principa; Koliko je sati).* »Moda poslednjih 10 godina na filmu učinila / je da se nijedan filmski festival nije / mogao zamisliti bez filmova krvi morbidije / i filmova u kojima se pred kamerom / ubijaju kolju životinje / . . . / čovek ima hipotalamus agresivni mozak reptila / ali ga ne treba komercijalizovati i banalizovati / hipotalamus jeste životinjski mozak napada i bekstva / ali to je mozak i drugih emocija osećanja simpatije / igre ljubavi / — / ja mislim da se ne može da brani morbidija i nakaznost / ja mislim da se zemlja ne može pretvoriti u cirkusku / arenu krvavih gladijatora i konsumenata gnusnih / prizora / — / ja sam video ja to znam to su naši omladinci pokazali / da se ta velika sila hipotalamus može iskoristiti i / upotrebiti kroz strukturirajući neokorteks / za kreaciju / vreme kad se to moglo da vidi na filmu bilo je ono / veliko vreme kad su mladi išli na dobrovoljne / radne akcije / . . . / volim da gledam te filmove kako omladinci napadaju / tunele i beže od mina koje su sami postavili / . . . / voleo bih da snimam takve filmove« *(Treba praviti filmove o omladinskim radnim brigadama; Mesečina u tetrapaku).*

diskurzivno-analitičkim jezikom. Šta može, za njega, da bude taj diskurzivno-analitički jezik ako ne jezik s onu stranu »oralno-analnog tubusa«, jezik čijim kanalima nikada ne može da poteče »ljigava materija«, »odvratni sok čovekov«, čak i onda kada se on posvećuje toj materiji? Potražite samo Jocićevu pesmu *3 = jedna ruža;*[80] lako ćete se uveriti da to nije samo pesma bekstva od »ljigave materije« već i od svake mogućne emocionalnosti. Njen prvi stih je čuvena rečenica beskonačne tautologije Gertrude Stejn (tautologije rođene u želji da se stvar uhvati njenim ponavljanjem?): *»ruža je ruža je ruža«*, a stihovi koji joj slede samo su Jocićevo *stihovanje* Bartovog (Rolana Barta) tumačenja ove rečenice:

zar to nisu samo označavajuće i označeno
i označavajuće, ruža i moja strast
pa čak ni to u stvari to su samo
»strasne« ruže
na planu analize to su tri člana jer
ruže pune strasti mogu se potpuno
i razgovetno razložiti na ruže i na
strast i jedno i drugo postojali su
pre nego što su se sjedinili i
obrazovali treći predmet znak
kao što i na planu života ne mogu da
razdvojim ruže od poruke koju
nose na planu analize ne mogu
da ne načinim razliku između
ruže kao označavajuće i ruže
kao znaka
označavajuće je prazno znak je pun
on je smisao (Rolan Bart).

Ovaj Jocićev pokušaj da govor Rolana Barta, stihovanjem, učini i svojim govorom, nije samo pokušaj »pesnika na prelasku iz industrijske civilizacije u naučnu«[81] da ukine razliku (»mogućnost razlikovanja«) između poezije i nauke,[82] nego je to, u stvari,

[80] *Književnost*, 1976, knj. XLII, sv. 9—10.
[81] *Pesnik*
[82] U svetu koji pokušava racionalizam tržišta, i agoniju pesnika u njemu, da prikaže kao ozbiljenje Hegelovog proročanstva o smrti umetnosti u doba racionalizma, izjednačavajući racionalizam tržišnog bezumlja sa hegelovskim umom.

pokušaj *da se ukine razlika između »plana« života i »plana« analize.* To je napuštanje Gertrude Stejn putem Rolana Barta: napuštanje *življenja* drame reči i stvari, *opisivanjem* te drame. Prikaz procesa informacije umesto učešća u samome tom procesu: ne samo što nema »oralno-analnog tubusa«, nego čak i oko, čijom prevlašću kao da počinje ovaj proces obezličavajućeg »pospoljašnjenja« (izlaska iz košmara sopstvenog subjektiviteta u »čistotu« stvari), kao da takođe postaje *objekt* (a ne više samo sredstvo objektivacije). U *Mesečini u tetrapaku* (u pesmi *Oko)* mogućno je metaforisanje; ono, čak, povremeno dostiže izuzetno visok nivo sažimanja iskustva:

Oko je pepelnica (ili što slično) svakidanje vatre

(ili, znatno manje sintetički, i sa manjom poetskom snagom: »navlačenje kože dana prozirnim prstima / svetlost kiše neonskih reklama svetlucanje asvalta«). Oko je dozvoljavalo metaforisanje i onda kada se kaže, u stilu koji pokušava da ponovi i produži svet pakovanja i ambalažiranja: »gledam te kao opojno svojstvo *otpakujem te pogledom* / glatko telo iz papira za ambalažu / . . . / prelamanje rasutog *celofana* rožnjače / . . . / oko taj put kroz mnoštvo uzaludnih kosmičkih predmeta / oko potrošača i krv se može kupiti i potrošiti«. Ali ono je već tu neumitno na putu oslobođenja od svake metaforičnosti, u težnji ka vansubjektivnoj analitici koja se, u oblasti poezije, potvrđuje kao funkcija desubjektivacije ili »rasterećenja« od subjektiviteta i njegovoga »odbacivanja«: to je neko »čisto« oko, ili oko bez konkretne istorije konkretnog čoveka, oko bez doživljaja, izvan zatvorenog kruga »oralno-analnog tubusa« u kome se ono otvara zato da bi, gledajući kako »masturbira maloletna Linda Bler s raspećem«, moglo da »stimulira« na povraćanje: oko iz iskustva nauke koja se ovde hoće zato što je slobodna od ovog iskustva »oralno-analnog tubusa« u epohi Linde Bler, nauka koja

. . . kaže da je retina oka sastavljena
otprilike od pet stotina miliona
ćelija sličnih ćelijama fotoelektričnim
oko transformiše legione fotona u isto to-
like legije elektrona
retine ispunjava funkciju transduktornog
organa i transformiše jednu informaciju
ili jedan znak jedne vrste u jednu

informaciju ili signal druge vrste
primer Alfreda Hermana o cveću prevešću
na ružu
neuroni se služe kodom transduktora koji
predstavlja jedno od najtajanstvenijih
kola svesti i koji čini da crvena
boja koju emituje jedna ruža
predstavljena prostom ondulatornom frekvencijom
i ništa više
određuje u našem mentalnom kompleksu
razumljivu viziju jedne lepe crvene
boje propraćene prijatnom
ili neprijatnom senzacijom koja će
zatim delovati ne samo na naš celokupni
metabolizam već će i izazvati
i ubrzanje ritma kucanja našeg srca.[83]

Ruža Gertrude Stejn iščezla je ovde između *transduktora* i *metabolizma:* »najtajanstvenije kolo svesti« (ono koje je opsedalo nadrealizam) ovde se, oglašavanjem za delo neurona koji se služe »kodom transduktora« i čine da crvena boja ruže, predstavljena ondulatornom frekvencijom, izaziva određene senzacije i deluje na naš metabolizam, u stvari pokušava da odbaci, na putu ka »sterilnim prostranstvima« vansubjektivnosti. Ovakva pesma treba da ispuni »funkciju transduktornog organa« za transformaciju subjektivnog u objektivno, doživljajnog u racionalno, neizvesnog i večito otvorenog u izvesnost koja sve rastureno povezuje, pokušajem prihvatanja krajnje obezličenog jezika, odricanjem od svake igre u jeziku, i sa jezikom, kao igre koja je bezizgledno-nezavršiva, ali koja može da bude i kobna.[84]

[83] *3=jedna ruža*

[84] Ovde Jocić ne može da ponovi ono što je rekao u vrhunskoj tački svog nadrealizma (koja je ujedno i njegova vrhunska kriza): »pa kaži ili slaži uvek si kazao što treba« *(Pošteno si se borio).* Njegova gordost anti-dogmatičara: »Ako nikada ništa drugo onda bar nisi išao / ulicom Belo-Crno na kojoj duva zaglupljujući vetar Da ili Ne« (u istoj pesmi) preobražava se, neumitno, u očajanje: »ne možeš ni A da kažeš ni JESTE ni NIJE / . . . / dobio si rupe na svim stranama / . . . / *Jezik ne drži reči* ne može više ni jednu da ponese / premeće ih gužva kida« *(Sve te napušta odjednom; Koliko je sati).* To nije samo očajanje koje donose godine; to je, takođe, i očajanje zbog sve veće neizvesnosti, očajanje koje (ko to da zna?) možda sanja upravo sada o ulici »Belo-crno« u kojoj duva, svakako, »zaglupljujući vetar Da ili Ne«, *ali i vetar izvesnosti?*

To je slom »pobune etiketa«: to je ponovo »etiketiranje« života umesto samoga života i umesto jezika. Ali tu može, usred ovoga straha koji okreće »racionalizaciji« kao spasenju (kao onome »savršenom životu bez života« iz knjige *U zemlji Arastrata?),* ovome pesniku da se kaže ono što je on sâm rekao: »potpuno razrešeni svega kako je lako etiketirati etikete / programirati a život se izmiče ispršen ili zgažen posrće / zalepite mu kartone ekrane tutkalo boju rotacije / a on izmakne ispod vašeg krpeža / i ne uhvati ga nikakva mešina nikakva mašina / komunikacije izvuče se ispod kamere / i umače u nepoznato i

Igre u jeziku, s vremena na vreme, i ovde se nastavljaju; ali one nisu više ono što su bile: one su prožete osećanjem neizvesnosti, bezizlazne protivurečnosti. Tu nema ni govora o nadrealističkoj veri u reč. Pesnik koji je, u *Skrivenim svetovima* (u tekstu *Nemogućnost iskrenosti),* opsednut Mišoom, dodirivao neizrecivo lice sopstvenog udesa kada je, u očajničko-humornom, groteskno-fantastičkom otkriću sveopšte zamenljivosti otkrivao nemogućnost »izraza«, kao samu nemogućnost jezika: »Učim se da krvotok krećem u svim pravcima; bubrege stavljam mesto očiju, oči na mesto ključnjače. Zamenjujem i ono što se ne može zameniti. Šta je ostalo tek da izrazim preko jezika, koji ima toliko pukotina, toliko rana, toliko skrivalica?«, Jocić je mogao u jezičke igre da bude samo *uvučen* ovim otkrićem vrtoglavog, nezavršivog kola protivurečja usred otvorenog kosmosa sveopšte zamenljivosti. Pesme o Žanet Kleman, lepotici sa Filipina koja se igrala s lutkama u ćeliji smrti, osuđena na električnu stolicu jer je kriva za smrt tri lica, to najneporečnije otkrivaju. To su pesme (u *Mesečini u tetrapaku)* koje, sintaksičkim preraspredom istih rečenica, zamenom subjekta i objekta, pa tako i žrtve i dželata, otkrivaju da »niko nema prava da se igra sa smrću« (u prvom redu to su pesme protiv smrtne kazne); ali, kroz sve te jezičke igre probija se, nezadrživo, i *osećanje proizvoljnosti jezika i samoga suda koji se konstituiše jezikom.* Ma koliko da u ovoj sintaksičkoj igri, koja podseća na nekakvu nezavršivu šah-partiju bezmerjem mogućnih varijanti, Jocić nalazi ushićenje kombinatorikom, njenom neiscrpnošću, ima u tome nečega *bitno nihilističkog* i nekoga osećanja proizvoljnosti: bogatstvo jezika, kao mogućnost brojnih mutacija iste grupe rečenica, isto toliko posvećuje u ideju proizvoljnosti suda (iskaza), koliko ushićuje kao igra. Kao da se veruje: igra sa jezikom je igra sa sudom, i u tome smislu igra sa smrću. Ideja, da niko nema prava da se igra sa smrću, istaknuta u sam naslov pesme *(Niko nema prava da se igra sa smrću ili smrt se igra sama sa sobom),* nerazdvojiva je ovde od ideje (koja nije rečena ali koja kao da zahteva posle ovih pesama da bude izgovorena), da niko nema prava da se igra sa jezikom, jer je *igra sa jezikom igra sa smrću (onoliko koliko je, neizbežno, igra sa sudom).* Stihovi »informacije«: »bivša kraljica lepote Filipina / Žanet Kleman / saučesnik u zločinu koji je lišio života / 3 Lica / igrala se sa lutkama u ‚ćeliji smrti' / pre izvršenja / Smrtne Kazne / na električnoj stolici«, može da se, sintaksičkom preraspodelom, izvrne u: »kraljica Lepote Zločina igrala se lutkama / s 3 lica sa Filipina / i lišila je života Električnu stolicu«, ili: »kraljica Električne stolice u ‚ćeliji smrti' lišila je lepote tri lutke / igrajući se Električne stolice« (i dalje: »Žanet Kleman saučesnik u zločinu Električne stolice / lišila je života 3 Lutke u Ćeliji Smrti / — / Električna Stolica kraljica Lepote

neslućeno da negde nedokučivo / neuhvatljivo pulsira«.[85] Ostaje, čak i u »krpežu« ovakvih stihova, neko unutrašnje, i ma koliko daleko, neuhvatljivo pulsiranje. To je neuspeh »etiketiranja« kao uspeh poezije ili kao život koji, i kad ne govori nadrealističkim jezikom, pokušavajući da postane »tehnički čist«, ne može da bude drugo do »nedovršeni nadrealistički eksperiment«: ono što se nikad ne daje u potpunosti, što ne dozvoljava puno samo-imanje, što ostavlja umesto sebe samo neke »druge živote«, neka »nedovršena gledanja«, ali što se upravo zbog toga ne može »dovršiti«, iscrpsti, uništiti: i tamo gde izgleda da je iz života isceđena i poslednja kap kao »poslednji sokovi / benzina i ulja / iz spljoštenog karburatora«, — kao u delu *Compression de motocyclette* Baldačinija (koji je u Jociću našao svoje *kongenijalno* produženje i produbljenje),[86] — da »pokidani su simboli strujanja električnih žica«, da se tu sve našlo na nultoj tački (»zamrsile su se misli u izvijuganim / točkovima i polugama / amortizeri na nultoj tački / i brzinometar prepukao / (zamrzla je putanja sunca / u smrvljenom staklu žmigavaca) / malo trave sećanja i malo blata / osušenog u zarđalom / herbarijumu branika«, — i tamo još postoji pulsiranje.

Nema »nulte tačke«: to je ono što otkriva *Mesečina u tetrapaku* čak i onda (ili onda upravo najviše?) kada se ta »nulta tačka« traži: »nulta tačka« nevinosti gusenice. Ne postoji nevinost; ne postoji apsolutna ravnoteža apsolutne celine. Može se reći: »dobio si rupe na svim stranama«, ili: »jezik ne drži reči ne može više ni jednu / da ponese«, »erozija u celom tvom

Čelije Smrti / igrala se života lutkama Žanet Kleman sa Filipina / — / Smrtna kazna s Tri lica bivša saučesnica sa Filipina / Lišila je Lepote 3 lutke na Električnoj Stolici«, i tako dalje!). Fascinacija ovom »informacijom« jemči ovu igru u kojoj je svaki novi iskaz, ostajući strogo u krugu datoga jezičkog materijala i osnovnih sintaksičkih činilaca, *apsolutno punopravan, iako protivureči jedan drugome,* i to na način koji obesmišljava prethodno dati iskaz, kao u nekakvoj velikoj cirkusijadi ili klovnijadi u kojoj moć metamorfoze od ushićenja vodi senzaciji apsurdnosti, i od ove strahu. Tu nema »zaglupljujućeg vetra Da ili Ne« i zato ima maste gotovo neiscrpnog poleta ili igre, ali igre koja posvećuje, iz stepena u stepen negacije (kao iz strofe u strofu), u vrtoglavi beskraj apsolutno otvorenog, tako da se negacija igre sa smrću, ovim jezičkim igrama kao igrama sa sudom, neodoljivo pretvara i u negaciju igre sa jezikom, i *to samom tom igrom.*

[85] *Ali vi ne čekajte; Mesečina u tetrapaku.*

[86] *Reči na delo Compression de motocyclette César-a Baldaccini-a; Mesečina u tetrapaku.*

biću«, »uzalud prstima tražiš pipanje / ispalo iz njih / (ispalo kao stvari sitnice iz probušenih džepova)«,[87] ali to je ponovo jezik, i ponovo postojanje, uzaludan san o povratku u »jedno biće«: uzaludan san o entropiji. To su »nedovršena gledanja« ili *erozija protiv entropije:*

> *. . . ne teši se*
> *da ćeš se jednom ceo srušiti jer i kad talasi bure potonu*
> *ostaće bura i dalje ukočeno da leži među stenama*

(Pošteno si se borio);[88] to je ta »bura« koja »ukočeno« leži, ni bura ni ukočenost: ono nešto što ostaje, nedovršeno i nedovršivo, nedosežno i neizrecivo: taj život kroz »nedovršena gledanja« ili Ljubiša Jocić koji nastavlja.

[87] *Sve te napušta odjednom*

[88] *Kurir na prozoru*

Đorđe Jovanović

Mala knjižica stihova i proze (poetske) Đorđa Jovanovića, štampana pod naslovom *Snebapaurebra*[1], o sedamdesetoj godišnjici Đorđa Jovanovića, ima samo sedamdeset stranica, a na te stranice pada senka kasnijega Jovanovića, onoga koji je između nas i ovih nadrealističkih njegovih tekstova, koji je oglašavao nadrealizam za »put u konačnu podivljalost«.[2] Ali, ne leži li na njoj, svom svojom težinom, i sudbina ovoga borca, koji će poginuti 1943, kao politički komesar Kosmajskog odreda, i čije telo su, po nekim tvrđenjima, izložili u Sopotu, »kao zastrašujući primer«?[3] Danas je nemogućno pročitati njegov stih, iz pesme *unakaženi čovek ili opereta:*[4]

Ali su tela moja ipak u sećanju rečitija,

[1] Izdanje *Nolit*, Beograd, 1979; priredio Milan Uzelac.

[2] »Nadrealizam je zaista bio put, ali put u konačnu podivljalost. Ako mnogi od nas nekadašnjih nadrealista ipak nismo tamo stigli, to nije zato što nas je načrealizam spasao, već jedino zato što smo na razne, ali u osnovi iste načine, pobegli iz nadrealističke jazbine« (*Aragon, Naša stvarnost*, 1939, br. 17—18; takođe u knjizi *Protiv obmana*, redigovao i predgovor napisao Eli Finci, izd. *Prosveta*, Beograd, 1951).

[3] Jovan Popović, *Saksija pred Đokinim vratima, Istinite legende*, izd. *Kultura*, Beograd, 1948; v. o tome, potpunije, Miroslav Egerić, *Reč u vremenu, književno i kritičko delo Đorđa Jovanovića*, izd. *Zamak kulture*, Vrnjačka banja (separat 14), str. 179.

[4] *Nadrealizam danas i ovde*, 1932, II, 2.

a ne videti kako se, iz toga stiha, kao iz talasa neke mirne reke, ali pune duboke i jezive tajne, pomalja ovo telo, jedno i nezamenljivo, Đorđa Jovanovića, mrtvo, i izloženo u Sopotu. Šta je to telo ubijenoga borca Jovanovića, ako ne sva ta njegova mnoga tela (ona, u množini), iz pesme *Unakaženi čovek ili opereta,* koja su se, najzad, sjedinila, stopila u jedno jedino telo, — u ovo telo borca, heroja i mučenika? Nadrealizam Đorđa Jovanovića, to su ta brojna tela koja ne uspevaju da se nađu, ali koja se, ipak, traže; to je dekompozicija čoveka koji ne uspeva da se nađe u samome sebi, ali koji demonstrira tu svoju dekomponovanost: kada kaže, samim naslovom, *Unakaženi čovek ili opereta,* on kazuje, nedvosmisleno, tu potrebu za demonstracijom sopstvene unakaženosti, razbijenosti, iz nje same, ali i svoj podsmeh, kojim sve tragično u njoj pokušava da se pretvori u »operetu«, da se obezvredi. To je subjekt koji postaje svoj sopstveni objekt, subjekt istovremeno i ispod sebe i iznad sebe: ono što ga objektivira, unižava ga, ali ga i uzdiže nad njim samim. Može da bude, istovremeno, i onaj pas sa stola za vivisekciju (iz uvodnih rečenica teksta *Snebapaurebra:*[5] »Ja sam čovek svojine. / Prisustvujem vivisekciji jednog psa«), ali i onaj koji kao da vrši tu vivisekciju, a ne samo što joj prisustvuje. To je sukob sa samim sobom, kao sa svetom, i sukob sa svetom kao sa samim sobom. Šta je Ja ako ne »odnos zbira svojine«? To je otkriće svojinskog sveta koje se, kroz užasavanje od njega, totalizuje: u svetu svojine, i sopstveno telo je »telo — svojina«, zdravlje njegovo »zdravlje — svojina«, dok je »Ljubav (. . .) stanje čoveka gde se ličnost izjednačuje sa svojinom. Veličanstvena ali i odvratna istina o njih dvoje koji postaju jedno, znači da se dobila svojina po najskupljoj ceni«. Ali, šta onda *nije* svojina? I pamćenje je tehnika svojine: »Ljubav, to mi je savršeno otelotvorenje pamćenja. Kada uspem da u jednom jedinom trenutku obnovim, sažmem u jednu *nedeljivu celinu* sve ono što mi je do tada govorilo da ta žena jeste, kada to nije više samo zbir mojih sećanja već jedna konkretizacija svojine, to znači da volim«. Jasno je, da » . . . takva ljubav zahteva svoje poništenje koje jedva umem da naslutim«. Ali, nije li to, pre svega, poništenje sećanja ili onoga što se naziva »životopisom, sopstvenim životopisom«? I nije li to, zbog toga, i poziv na poništenje samoga govora, koji je uvek isto nastojanje ovoga

[5] *Nadrealizam danas i ovde,* 1932, II, 3.

»životopisa« da se realizuje, prevođenjem stvarnosti na jezik simbola (ali stvarnosti koju svojinsko Ja rastvara, pretvarajući sva druga bića samo u sopstvene *privide)?* »Prekidam, da nešto docnije podrobno nastavim ovu bednu istoriju koja pored ostalih, manje ili više bljutavih doživljaja, stvara ono smešno čudovište koje nazivam životopisom, sopstvenim životopisom, da nastavim nagvaždanja koja su odvratna nakaza ispovesti. Svi sapuni ironije nedovoljni su da operu prljavštinu uspomena kojima dišem. Pozivam u pomoć sve one privide stvarnosti, svu onu stvarnost koju tako podlo prevodim na jezik simbola. Današnjica pretvorena u metafore, to treba da znači živeti«.[6]

Ali, koja je nada za govor, tu, gde se otkriva ova *podlost* prevođenja stvarnosti na simbole i »današnjice« na metafore? Ima tu mladalačke groznice (ovo piše mladić od dvadeset godina), ali tom groznicom progovara žudnja za što neposrednijim životom, za apsolutnim ostvarenjem. Ovo govori čovek koji je, od prvoga stiha do poslednjega svog dana, živeći vrtoglavo, i preobražavajući se od anarhističko-individualističkog pobunjenika u revolucionara, bio stalno zaveren »blistanju tragične sreće ostvarljivosti«.[7] Sreća ostvarljivosti je tragična zato što se može ostvariti samo kao u tragediji: sukobom. U ostvarenosti se sreću sreća i tragedija, ispunjenje i slom. *Ostvarljivost zahteva sukob.*[8] Najbitniji Jovanović nije u pesmama, niti u sotiji *Plati*

[6] Sve u tekstu *Snebapaurebra.*

[7] »Ogorčen sam, oduševljen sam ovom uzaludnošću koja me odnosi. Ja bežim od svakog razrešenja, a ono mi se ipak nameće. Ali je nesumnjivo da se ipak nešto događa, da sam na razvalinama jednog ispunjenja, u blistanju tragične sreće ostvarljivosti« *(Disanje ili nema revolucija;* almanah *Nemoguće,* maj 1930).

[8] Taj imperativ sopstvenog ostvarenja, koji nalaže sukob, otkriva Đorđe Kostić u Jovanoviću još u epohi poetskog časopisa *Tragovi* (koji je štampao zajedno sa Oskarom Davičom i Đorđem Jovanovićem), i to kao oblik »neslobode«: »Nesloboda nas je gušila, ograđivala nas je, i ostavljala nas je iznenađene uvek kad smo je otkrivali. Nije bilo lako otkriti svoju neslobodu. Maskirana je bila vrlo vešto, bila se uvukla u naš život sasvim meko pa je bila nevidljiva u postupcima i mišljenju. / Otkriti neslobodu bilo je teže no što smo pretpostavljali. Jedna od njenih manifestacija upravo je bila ispoljena kod Đorđa sa nešto više intenziteta no kod nas dvojice, Oskara i mene. On je bio više zaokupljen sobom od nas. Dok smo mi zaboravljali sebe u traženju, dotle je Đorđe bio angažovan oko svoje ličnosti. On je afirmaciju slobode video u postupcima koji su dolazili u sukobe sa naravima i ponašanjem drugih ljudi. Bio je oduševljen ekscesima, uspesima u sportu, avanturističkim prekršajima, postupcima koji su se graničili sa ludilom, ili mu čak pripadali. Sve što se izdvajalo iz običnosti, sve je vodilo oslobođenju ličnosti, svaki neuobičajeni postupak u književnosti, politici, porodi-

pa nosi (objavljenom tek 1948), pa čak ni u studijama (iako ima u njima, na mahove, najdublje njegove istine): on je u pamfletu. Pamflet njegov je, uvek, kao monolog tragičnog junaka: u njegovoj beskompromisnosti (posebno pred građanskim društvom), ali i u uprošćavanjima vanredno složenih problema i pojava (od Prusta i Žida do nadrealizma), ima *doktrinarstva*, koje je uvek simplifikatorstvo; ali ima i ove tragičnosti, koja u sukobu mobiliše, svodi na stav, na čvrstinu koja traži misao koherentnu, ali i lomljivu. Jovanović je u velikim svojim demistifikacijama građanske srpske kulture nezamenljiv;[9] ali, on je pre svega u gnevu, čiji humor i ironija spaljuju sve, u opštem zamahu svog bića. Čitati njega, znači čitati pre svega taj *zamah*, to nešto *herojsko (i herojski tragično)* što je u njemu.

Šta mogu tu da traže metafore i simboli? Heroj je, sâm, jedna metafora i jedan simbol: metafora i simbol ove »tragične sreće ostvarljivosti«. Za njega, uvek je neka *podlost* (pa i onda kada to nije u stanju sâm sebi da prizna) tamo gde je govor umesto akcije, gde je simbol umesto stvarnosti a metafora

ci, ili svaki tehnički proboj uobičajenog, prevazilaženja postignutih brzina na automobilskim trkama, na primer, podizanje tereta u teškoj atletici, prenaglašena razvijenost mišića, prepotentnost itd., sve je to bio znak izlaženja iz osrednjosti, a lomljenje osrednjosti bilo je i oslobađanje ličnosti od stega u kojima je bila građena. Đorđe je, u to vreme, govorio o Bonnotu, smatrajući da je svaki eksces simbol da se ljudska ličnost oslobađa, da ona skida sa sebe okvire kojima je zasužnjena, kao da je skrojena po nečijoj tuđoj volji i nahođenju. (. . .) Takav stav bio je upravo znak neslobode, on je samo pokazivao neodređeno reagovanje na dublje uzroke ograničavanja koje smo osećali, ali čije poreklo nismo mogli da otkrijemo. (. . .) Nastojanje da se oslobodi zabrana bilo je u ime drugih zabrana koje je nametao kroz rasterećenje svih zabrana. Osećanje izdvojenosti bilo je znak osećanja nemoći koje je bilo odraz potisnute potrebe za nadmoćnošću« (Đorđe Kostić, *Do Nemogućeg*, izd. *Nolit*, Beograd, 1972, str. 226—228).

[9] Ovo svoje razobličavanje građanske ideološke mistifikacije, koje spaja munjevito sintetički pogled (u gotovo magnovenom prodoru u *bitno)* sa snagom humorno-ironične negacije, Đorđe Jovanović započeo je, ali, takođe, i konačno moralno i stilski odredio, u okviru nadrealizma (u rubrici *Sada i ovde*, u časopisu *Nadrealizam danas i ovde*, 1931—1932). Nadrealizam, kao destrukcija građanske ideologije (i to uz asistenciju humora), ne samo što je ovde neporečan, nego tu dolazi i do *ideološke konkretizacije* svoje negacije (kao i u tekstovima Marka Ristića, u ovo isto doba). Đorđe Jovanović, kao čovek »tragične sreće ostvarljivosti«, do koje se dolazi kroz sukob sa postojećim svetom, svojim pamfletsko-polemičkim tekstovima dao je značajan prilog ovoj konkretizaciji nadrealističke pobune, i to tako što se i sâm njegov sukob konkretizovao, u znaku opšteg razvoja nadrealizma, od apstraktne, bezizgledno-individualističke, i idealističke, negacije, ka marksizmu, i nerazdvojno od tog razvoja.

umesto »današnjice«. Sukob Jovanovićev sa nadrealizmom jeste konkretizacija, ideološka i politička, ovoga njegovog sukoba sa simbolima i metaforama, u žudnji za »tragičnom srećom ostvarljivosti«. Đorđe Jovanović je, svakako, ». . . na osnovu jedne spoljne, dualističke sheme, kojom je proizvoljno podelio nadrealistički aktivitet na akciju potčinjenu ciljevima takozvane socijalne levice i na akciju ‚čiste nadrealističke linije', (. . .) došao do zaključka da se te dve akcije nalaze u suprotnosti. Ta bi suprotnost dolazila usled toga što je ‚čisto nadrealistička linija' kao neizbežna superstruktura jedne jasno određene ekonomsko-socijalne slobode, u ovom datom trenutku i ambijentu *smetajuća* i da je njeno sprovođenje, ukoliko kao anticipacija nije izlišno, opravdano samo ukoliko može da bude potčinjeno akciji te određene socijalne levice«.[10] Ta »spoljna, dualistička shema« ne znači samo negaciju jedinstva nadrealističkog aktiviteta, nego znači i negaciju jedinstva poezije (kao *jednog* od više oblika tog aktiviteta) i revolucije, što će se, tokom ozbiljenja istorije, da otkrije i potvrdi, upravo kao jedan od vidova dogmatske samo-negacije pesnika revolucije (jer poezija »potčinjena« revoluciji jeste, u stvarnosti, revolucija potčinjena dogmatskom duhu potčinjavanja). Ali, ta »dualistička shema« ne podrazumeva jedino dogmatsko doktrinarstvo epohe, nego i fundamentalni dualizam Đorđa Jovanovića, onaj isti koji se, na Jovanovićevom putu ka »tragičnoj sreći ostvarljivosti«, iskazao, između ogorčenja i očajanja, ironično i samo-ironično: »Današnjica pretvorena u metafore, to treba da znači živeti«. Taj dualizam, koji cepa jedinstvo današnjice i metafore, stvarnosti i simbola (akcije i jezika, egzistencije i reči), nije, *u prvom redu*, ni delo doktrine, ni stvar konkretnog političkog zahteva; on je delo ove vere u »tragičnu sreću ostvarljivosti«, usred sveta koji poriče svaku ostvarljivost i u kome, zato, ostvarljivost može da bude jedino tragična, jer jedino moguća u sukobu sa tim svetom, ali, evo, i u sukobu sa svime što može da se učini kao lažna zamena za nju,

[10] Aleksandar Vučo, *O jednoj implicitnoj autokritici; Nadrealizam danas i ovde*, 1932, br. 2. — Vučo navodi i odgovor Marka Ristića (»na zaključke koje je Đ. Jovanović na osnovu takve pogrešne podele učinio«): »Ne postoji nikakav nepomirljivi antagonizam, nikakav nepremostivi ili zabašureni jaz između nadrealizma kao takvog (individualnog, aracionalnog, ‚nadstvarnog', — san, ljubav, paranoja, automatski tekstovi, slikarstvo, psihoanalitička metoda i pravilne, dijalektičke nadrealističke konsekvence izvučene iz psihoanalitičkog saznanja —) s jedne strane i socijalnog opredelenja, t. j. istorijskog materijalizma i akcije subordinirane potrebama ‚zvanične levice', s druge strane«.

kao njeno odlaganje, pa, čak (ili, valjda, i samim tim), kao njena izdaja: u sukobu sa simbolima i metaforama, koji je, u samoj svojoj suštini (duboko prikrivanoj, ali čije otrovno zračenje neporečno se oseća), sukob sa govorom. To je *glad za ostvarljivošću. kao izvrnuta projekcija ovoga sveta ne-ostvarljivosti,* glad koja okreće protiv postojećeg sveta, i čije *blistanje* jeste, kao Jovanovićevo, blistanje revolucionara, ali je to i glad koja okreće protiv reči, pa zato *u tome blistanju ima i vatre pesnikovog autodafea:* može li se zaboraviti da je Đorđe Jovanović, tražeći metodu »ostvarljivosti«, od »lične mitologije« do revolucionarnog aktivizma, u času punoga otkrivanja ovog aktivizma, i predajući mu se sa strašću gotovo neizrecivom (sa strašću koja izmiče svim metaforama, i svim simbolima?), prestao da piše pesme? U njegovome iskustvu (kao i u iskustvu Koče Popovića) *kraj nadrealizma jeste i kraj poezije.*[11] Njegova »sreća ostvarlji-

[11] Koča Popović (najpre *Septembar Koča,* u kratkom poetskom tekstu na poslednjoj stranici *50 u Evropi,* 1929, br. 3, i u pokušaju automatskog teksta u almanahu *Nemoguće)* objavio je u drugom broju časopisa *Nadrealizam danas i ovde* pesme *Presni diviti* i *Iseljenik žablje savesti ili pretposlednji golub.* To je neporečna poetska manifestacija, ali to su, ujedno, *i prvi i poslednji* stihovi ovoga pesnika koji je, zajedno sa Markom Ristićem, pisao *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog,* tražeći jednačinu za nadrealizam u uslovima revolucionarne akcije, ali koji je, u istome ovom, drugom, broju *Nadrealizam danas i ovde,* rekao: »Ili imamo da izmenimo njene poglede (poglede levice) o nama (. . .) ili se imamo izmeniti mi«.

Ovo *ili-ili* oseća se i u pesmama Koče Popovića, posebno u pesmi *Iseljenik žablje savesti.* Ono se ovde iskazuje poetskom *dvojezičnošću:* s jedne strane, to je jezik veoma guste metaforičnosti, s druge strane, to je jezik ovakvih opomena: »Prestani malko sa samim sobom da se kockaš / opšti život ne čeka tvoju opkladu«. Ili: ». . . niti se rešava loši udes turobnoga sveta / pod vodom ili na nekom / probušenom čamcu«. Nadrealistička metafora, koja je, ipak, pre svega stvar »kockanja« (sa slučajem, ali i pesnika sa samim sobom), i u tome smislu uvek »opklada« (da će se, predavanjem podsvesti, naći ono što je za svest zauvek rastavljeno), — i zato uvek »opklada« »pod vodom ili na nekom / probušenom čamcu«, — nije li ta metafora, pod ovim opominjućim »prestani« Koče Popovića, zaista u bezizlaznoj krizi? Metafore u njegovim stihovima jesu kao onaj »roj nakalemljenih ptica / unakažen veštačkim sparivanjem / jednom reči bez krila« *(Iseljenik žablje savesti,* pesma *III).* One su »bez krila«, jer su »veštačke«, a veštačke su jer se sve dešava u svetu u kome je »individua (. . .) više *moje nego ja*« (u razgovoru *29. april 1931; Nadrealizam danas i ovde,* jun 1931, br. 1): lažno Ja, ili Ja koje je *svojina svojine,* i čiji govor kakav može da bude nego *lažni svojinski govor?* Nadrealizam se ovde prihvata pre svega kao humorno-ironična demistifikacija toga lažnoga govora; nadrealistički postupak povezivanja racionalno nepovezivog (ukrštanje krajnje protivurečnog) ovde se usvaja, ali *bez nade u nadrealno,* kao u stvar nove stvarnosti, ili nove sinteze, do

vosti« tragično blista: to je blistanje revolucionara čije rađanje jeste i smrt pesnika, ono blistanje koje se već sluti, tako dobro, sa dna rečenice protiv podlosti prevoda stvarnosti na simbole i »današnjice« na metafore.

To je tragično blistanje, ili blistanje tragičnosti epohe između 1930. i 1941. To je, svakako, ona tragičnost kojoj se Đorđe Jovanović posvećivao još u doba almanaha *Nemoguće,* kada je, usred svoga konfuznog (a ipak uzbudljivog, i u tome smislu značajnog) pričanja o »ličnoj mitologiji«, — kojom je bio opsednut (onoliko koliko je bio opsednut željom za samo-ostvarivanjem, odbijajući da prizna »kriterijume jave«, kao kriterijume postojećega sveta), ali još zarobljenik idealizma koji će, njegovim glasom, da dobaci svim drugim živim, *i stvarnim,* bićima: »Šta ste vi? — *Moj imanentni spoljni svet!* — Ne

koje ima da dođe ovim postupkom što nemoguće treba da otkrije kao nadracionalno moguće. *Nemoguće Koče Popovića ostaje nemoguće,* i otkriva se kao groteskno upravo u toj svojoj nemogućnosti: ukrštanje protivurečnog, kao igra teze i antiteze, na putu ka novoj, nadrealnoj, sintezi (kao na putu nadrealističkog otkrovenja), ovde je unapred izjalovljeno, i ukazuje se kao »veštačko sparivanje«. To su metafore kao ove »nakalemljene ptice« »bez krila«, ptice koje udaraju o zid sopstvenoga nerođenja: groteskna izjalovljenost, koja se hoće u svojevrsnoj nadrealističkoj »simulaciji« promašenosti svojinskoga sveta, njegovoga lažnoga Ja i njegovoga lažnog jezika. (To je satirički humor, koji se u ovo isto vreme javlja i u poeziji Marka Ristića i Vuča: demistifikacija srpskoga malograđanstva, zahvaćenog ovde talasima »nekoga valjda kikot-nadahnuća«, a upravljenog »ka severu sveslovenskom matroskom / ka berberinu istočnjačkom krvavom, / sa prstima tovar-kućama«, i koje je »rasol taj izvrnut išiban / što redom soli blisku pamet /. . ./ presni diviti žmirkavi«, — *Presni diviti).* Ali, to je i *jak otpor govoru.* Inteligencija Koče Popovića, po svojoj oštroj lucidnosti najsrodnija inteligenciji Marka Ristića, ali bez Ristićeve suštinski melanholično-romantičarske osećajnosti, sa nečim od volterijanskoga skeptično-ironičnog (pa, valjda, i ciničnog) racionalizma, protivna je svakom predavanju maticama govora. Ona može da prevodi na francuski jezik Matićev *Mutan lov u bistroj vodi (La pêche trouble dans l'eau claire; Le Surréalisme au service de la Révolution,* 6/1933, 6 pp. 31—32), ali taj lov ipak nije stvarno *njen;* i ona može da piše sa Ristićem *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog (Nedrealistička izdanja,* Beograd, 1931), ali ne može da se predaje stihijama iracionalnog. Koča Popović, koji se kao nekakav Erazmo beogradskog nadrealizma rugao »osrednjosti« *(Pohvala osrednjosti,* u almanahu *Nemoguće;* v. i u pesmi *Iseljenik žablje savesti, I:* ». . . Prosečnost se pravda prosečnošću / od smrti se ne umire samo / od smrti se grade brojke / od smrti od oštrača od prakse / pretposlednji novosvetski golub / prosečnost / verni pas ovčar / razvučena kap zejtina u vodi / jedan više tri manje«), odbijao je udes »razvučene kapi zejtina u vodi« (razvučene kapi«: ». . . jedan više jedan manje«) i u egzistenciji i u jeziku. Ono »Prestani«, iz naredbe-opomene: »Prestani malko sa samim sobom da se kockaš«, *skraćuje* rečenicu, i kao da iskustvo više *zatvara* nego što ga otvara, upravlja ka nekoj

gnjavite me više!«,[12] — da *proročanski* objavi svoju budućnost: »... A Revolucija i Smrt ostaće dva pola moje životnosti. Ja nisam još postigao ni jedno ni drugo. Ja ću postići i jedno i drugo. Revolucija koja će svojim sečivima nespekulacije i nelogike preseći sve bodljikave žice koje mi sprečavaju juriše, biće ona potpuna avantura iza koje će doći samo još jedna: smrt sa svojom neumitnošću, koju ćemo ukrotiti svojim neopozivim mirom. (...) Lična Mitologija pokazaće se svima kao predigra jednog neposrednijeg života«.[13] Ove reči, kada se pročitaju danas, pošto ih je budućnost Jovanovićeva potvrdila, — ta budućnost koja je naša neotuđiva prošlost, — ne mogu a da beskrajno ne uzbude: to je najveće *lično* proročanstvo u srpskoj

rečenici-definiciji (povremeno gotovo poslovičkoj), koju humorno-ironično obesmišljava metafora »bez krila«, ali čija struktura je čvrsto zasvođena. Međutim, to »Prestani« povremeno i prekida govor ovoga nadrealizma, kao da govoriti, i tu, znači ostajati »pod sitnim pljuvačkama govora«, ili »kao pod vodom na nekom probušenom čamcu«, i to upravo žudnjom ovoga »iseljenika žabije savesti« da »dodirne svet« (njega, koji više ne može ni da jede »kao društvo uvek dovoljno sebi«, a kamoli da se kocka sa sobom): «... ali ja ne volim da jedem / kao društvo uvek dovoljno sebi / što nigde nikada ne dodirne svet / evo radnika gladnog iz tvornice / u gladnom društvu pre tuđe smrti / iz grudi vadi žalostan hleb ... / posle smrti krišom ga gazi / i pljuje tek smljeskani zalogaj / jer niko svoju samoću ne jede«. Osam godina kasnije, on je tvrdio kako »prevazilaženje prvobitnog šematizma socijalne literature, npr. nije se moglo izvršiti uspostavljanjem, recimo, razularenog nadrealizma« *(Ratni ciljevi Dijalektičkog Antibarbarusa; Književne sveske*, Zagreb, 1940, br. 1, str. 205), ali je izvesno da je samo iskustvo nadrealizma moglo radnika u ovo doba *u poeziji* da oslobodi od malograđanskog sentimentalizma i jednodimenzijalnog racionalizma »socijalne liteterature« (u kojoj uzaludno je tražiti stih »Jer niko svoju samoću ne jede«, a pogotovo ovoga radnika koji »posle smrti« gazi i pljuje svoj hleb). Ipak, taj radnik je već otelotvorenje onoga »Prestani« nadrealizmu Koče Popovića: on se javlja u pauzi kolovrata njegovih metafora »bez krila«; on se pojavljuje tamo gde prestaje taj kolovrat. To je već kraj nadrealističkog Koče Popovića, u ovoj najvišoj pesničkoj njegovoj nadrealističkoj afirmaciji; to je već njegova budućnost, kao što je u uvodnim stihovima ove pesme: »Nije vreme da sliniš nad vremenom / ni da cvetom loviš noć« već onaj Koča Popović koji će, povodom teksta Marka Ristića *Iz noći u noć (Pečat*, 1939, II, 10—12), da piše kako se to »plašenje dece (...) sigurno popelo na vrh glave i samim fantomima«, i kako se »... usuđujemo smatrati ovo ‚prožderanje stvarnosti', ovu tendencioznu varijaciju ‚l'art pout l'art', koja se zove ‚la nuit pour la nuit' (‚noć radi noći', ili, kako bi možda Krleža rekao, ‚iz noći u noć radi iz noći u noć'), prosto beskrajno dosadnom, dosadnijom i praznijom od najgore ‚stvarnošću prožete' literature« *(Ratni ciljevi Dijalektičkog Antibubarusa*, str. 209—210).

[12] *Čeljust dijalektike;* odgovor na pitanje 24; *Šta mislite o mitologijama (upravo o »mitologisanju«)?*

[13] Isto.

kulturi ovoga veka, proročanstvo koje se najpotpunije (najblistavije: najkrvavije) ostvarilo, ali zato što je u tome proročanstvu sâm, najsuštastveniji, Đorđe Jovanović, onaj koji ovo proročanstvo ostvaruje ostvarujući sebe. Eto reči *postići,* u kojoj se mladalačka patetika sreće sa patosom istinske odluke,[14] i koja povezuje Smrt i Revoluciju (nju, primetite, koja ima, naravno, »sečiva *nespekulacije«)* u *»potpunu* avanturu«, na putu »jednog *neposrednijeg* života« *(potpuno* i *neposredno* nisu li tu samo sinonimi »ostvarljivosti«?). Ali, zbog toga, ta Smrt nije samo ona, buduća, smrt Đorđa Jovanovića, revolucionara, političkog komesara Kosmajskog odreda, smrt kojom se ozbiljuje Revolucija (kao u potvrdu hegelovske koncepcije tragedije, ali nehegelovskim »sečivima nespekulacije«), nego je to i ona njoj prethodna, ranija, smrt, — *smrt Đorđa Jovanovića pesnika,* Đorđa Jovanovića koji jeste pesnik samo ako je između stvarnosti i simbola, između »današnjice« i govora, između žudnje za »ostvarljivošću« (koja izgovara ovo *»postići«),* kao za »potpunom avanturom«, kao za »neposrednijim životom«, i ovih simbola i metafora, koji se traže u toj želji za ostvarenjem, ali koji se nalaze (u uvek istom očajanju) *umesto* toga ostvarenja, kao privid umesto stvarnosti, pa čak i kao instrument njenoga opriviđenja, sve većeg razvejavanja. Ako su »ta potreba za ličnim rešenjem, ta nužnost da se kao čovek ostvari, (...) omogućile da se, ranije od svih, i mnogo više od ostalih, oslobodi i teorijskih, i eksperimentalnih, i verbalnih magija nadrealističke škole«,[15] nema nikakve sumnje da su ga ta potreba i ta nužnost »oslobodile« i od poezije: snaga potrebna da se bude pesnik jeste snaga potrebna da se opstojava između stvarnosti i simbola, između »današnjice« i govora, između žudnje za ostvarljivošću (koja izgovara, uvek iznova, ono

[14] To je mladalačka patetika, koja, i u ovo doba anarhističkog govora protiv svojine (govora koji, apsolutno odbijajući svojinu, ne prestaje da je apsolutizuje, pa je nalazi svuda, od sopstvenoga »životopisa« do svoga tela), ipak ovako patetično stilizuje sopstveno Ja: »Ja sam užasnut pred otkrićem ...«, »Ja sam spreman da priznam ...«, »Ja neću da se odričem«, »Ja neću čak ni da napadam«, »Ja neću da se tešim«, »Ja pristajem«, »Ja sam užasnut«, »... ali Ja nisam očajan, Ja ne vidim ...«, »Ja imam toliko cinizma«, »Ja priznajem«, »Ja verujem«, »Ja u tolikom blistanju svoje neposrednosti«, »Ja nisam još ...«, »Ja ću postići«, »Ja pitam sve one ...«, »Ja napadam«, »Ja vas ostavljam«, »Ali ja odlučno ustajem«, »Ja ću pisati memoare« (sve u odgovoru na pitanje o mitologijama, u anketi *Čeljust dijalektike).*

[15] Eli Finci, *Kritičko delo Đorđa Jovanovića,* predgovor u knjizi Jovanovićevih studija *Protiv obmana.*

»postići«), kao žudnje za »potpunom avanturom«, za »neposrednijim životom«, i ovih simbola i metafora, koji se traže u toj želji za ostvarenjem (za punoćom, u neposrednosti postojanja), ali koji se nalaze (u uvek istom očajanju) *umesto* toga ostvarenja, kao privid umesto stvarnosti, kao produbljivanje posrednosti, pa čak i kao instrument oprividenja, razvejavanja i sebe samoga i stvarnosti. Nema pesničkoga govora bez ovoga »postići«, ali ni bez ovoga okretanja protiv govora, kao protiv simbola i metafora koje nisu materijalizacija toga »postići«: nema ga izvan krize reč — stvar, simbol — stvarnost, metafora — »današnjica«, te krize kojom kao da se neprestano hrani *dualizam,* krize jedinstva reči i stvari (govora i stvarnosti), i koja je utoliko jača ukoliko je dublje osećanje neostvarenosti, ili ukoliko je jača žudnja za ostvarivanjem.[16] *Biti* pesnik *(izdržati* kao pesnik), nije li to ne-

[16] Ovu krizu i, u njoj mòru neostvarljivosti (mòru sopstvene prividnosti), Đorđe Jovanović živeo je istovremeno sa svojim sve dubljim saznanjem da je proleterska revolucija jedini put ka ostvarljivosti čoveka. Na trogodišnjoj robiji (1933—1936, u Sremskoj Mitrovici), na koju je bio osuđen zbog svoje revolucionarne delatnosti, on je definitivno postao revolucionar, ali, istovremeno, i definitivno se odrekao nadrealizma. »Ja sam ovde naučio da jasnije i odsečnije gledam na stvari«, pisao je Marku Ristiću sa robije, 1936. »Prvih nekoliko meseci u Mitrovici ja sam još bio nadrealista i trebalo mi je dosta postojanosti nekih drugova dok su uspeli da preseku tu moju pupčanu vrpcu sa sitnom buržoazijom. Hoću da kažem ovim, da danas nadrealizam gledam samo kao jedan od oblika dezorijentacije estetizirajućih i džangrizajućih intelektualaca sitne buržoazije. Da sam bio nadrealista ne stidim se nimalo. Lako je moguće da bih (ali ja lično) bez njega bio danas neko opskurno fašističko klevetalo« (v. u knjizi Marka Ristića *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1953). Jovan Popović je, kasnije, pisao da je Jovanović »s robije izišao znatno prečišćenih pogleda, oslobođen dotadašnjih zabluda o spojivosti nadrealizma sa revolucionarnom teorijom i praksom«: »... Formalno napuštajući buržoasku klasu svojim nadrealističkim ispadima, on je buržoasku klasu stvarno napustio kada je odbacio lažno-buntovni a u suštini buržoaski ‚pokret' nadrealizma« *(Napomena o piscu i knjizi,* u sotiji Đorđa Jovanovića *Plati pa nosi,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1948), a Eli Finci ponovio je, uglavnom, isto, samo što nije kvalifikovao nadrealizam kao »buržoaski pokret«, nego kao »jednu vrlo elastičnu doktrinu«, od koje je Đorđe Jovanović prihvatio jedino negaciju, i koja je za njega bila još »samo škola retorike«, dok je sve ostalo u njoj *»usvajao kao od bede«:* »... s nadrealističkim pokretom, u njegovoj pravoj suštini, on nije imao dubljih prisnosti. Integralno je primao samo program *negacije;* ostalo je usvajao kao od bede, po neophodnosti saobražavanja jednoj vrlo elastičnoj doktrini, koja je živela od bučnih teoretskih i praktičnih manifestacija. Od prividne revolucije na rečima, on teži stvarnoj revoluciji na delu. (...) Ako je za Đorđa Jovanovića nadrealizam bio samo jedna škola retorike, koja će u njegovom zrelom književnom stvaranju ostaviti vrlo malo traga, tri godine provedene u političkom

prestano (beskonačno?) prevladavati ovaj dualizam, neprestano vraćati reči stvarima i stvari rečima (metaforu »današnjici« i »današnjicu« metafori), između talasa očajavanja i talasa nade, *učestvovati* u ovoj krizi, nemirenjem sa njom, *braniti totalitet govora i stvarnosti, usred same stvarnosti, koja je stvarnost krize ovoga totaliteta:* biti Đorđe Jovanović, koji piše pesmu *Unakaženi čovek ili opereta* upravo usred ključanja ovoga sukoba »današnjice« i »metafore«, stvarnosti i simbola, nagona za »ostvarenjem« u svetu, i nagona govora: u zenitnoj tački svoga dualizma ili svoje krize?

Nije li snaga ove pesme (koja kao da zahteva nekoliko čitanja, u navratima, da bi se sve njene stihije u potpunosti razigrale u svesti, da bi je čovek razumeo saživljavajući se sa tim stihijama što cepaju sve, na fragmente, bacajući u vrtlog protivurečnih senzacija i motiva) upravo u *snazi protivurečja* ovih htenja: te »unakaženosti«, i njenoga protestnog demonstriranja, tog očajanja, ali i te nade, koja osvaja, iz fragmenta u fragment, podzemnim tokovima pesme, i, u prvome redu,

zatvoru u Sremskoj Mitrovici (...) biće za njega, na definitivan način, istinska škola života. Tu je nagonska revolucionarnost jednog pobunjenika, koji je negovao revolt ali mu još nije uspeo da oseti pravi smisao, našla svoj ljudski i društveni cilj, svoju političku određenost« *(Kritičko delo Đorđa Jovanovića).* — Nigde, međutim, ni reči o Jovanoviću pesniku, *kao da taj pesnik nije ni postojao,* i, zbog toga, nigde ni najslabije slutnje duševne i duhovne drame koju je taj pesnik morao da proživljava u ovoj velikoj »školi života«. Ako Đorđe Jovanović, još kao nadrealista (i to iz godine u godinu sve izrazitije), teži »od prividne revolucije na rečima (...) stvarnoj revoluciji na delu«, nije li on u toj težnji osećao poeziju, kao »revoluciju na rečima«, sve izrazitije upravo ovako: kao »prividnu«, pretpostavljajući joj »stvarnu revoluciju«? I nije li tu tražila kriza pesnika, kao kriza svesti između simbola i stvarnosti (ili, ovde, »reči« i »dela«, »prividne« i »stvarne« revolucije«, svoje razrešenje odricanjem od »reči«, kao odricanjem da se, i dalje, *»podlo«* prevodi stvarnost na simbole i »današnjica« na metafore? *Činjenica* da je definitivan Jovanovićev raskid sa nadrealizmom i definitivan njegov raskid sa poezijom, neporečno otkriva da nadrealizam, za Đorđa Jovanovića, nije bio ni »buržoaski pokret« ni doktrina koju je prihvatao »kao od bede«, nego *poezija,* i to jedina poezija za koju je bio sposoban. Za njega se ne može reći ono što je on rekao za Aragona, tvrdeći da se Aragon nije zadržao samo na »otresanju« od »starih zabluda« (nadrealističkih), nego da je dokazao, u svome posle-nadrealističkom periodu, »da je kadar da postane pesnik onoga čemu je pristupio« (u već navođenom članku *Aragon):* poslednja njegova pesma, *Unakaženi čovek ili opereta,* — koju »žudnja za svetlostima, (...) sjaj jedne nostalgije za doživljenim sinkretumom života (...) čine (...) najživljim svedočanstvom o poetskim mogućnostima Đorđa Jovanovića« (Miroslav Egerić, *Reč u vremenu, II: Pesnik i romansijer,* str. 31), — jeste *nadrealistička* pesma, tako da Đorđe Jovanović *ostaje nepopravljivo nadrealistički pesnik.*

protivurečja »današnjice« i »metafore«? Autentičnost ove pesme jeste u autentičnosti govora, kojim progovara autentičnost epohe (sama istorija): autentičnost ove *krize govora,* koja se iskazuje dualizmom »današnjice« i »metafore«. Ako je taj dualizam neprihvatljiv, — onako kako je neprihvatljivo razbijanje jedinstva čoveka i sveta, i ako je on, u toj svojoj neprihvatljivosti, teorijski neodrživ i, zbog toga, jalov, — on je, u svojoj osnovi, u samoj istini egzistencije, neprestano razdirane između »današnjice« i »metafore«, sve do ove krize govora, ali i *do poezije,* kao progovaranja istine ove krize. Istinitost govora jeste, u ovo doba (oko 1930), isključivo tamo gde je ova izuzetno (pa i drastično) naglašena *kriza* govora. Đorđe Jovanović *učestvovao* je u toj istinitosti: kriza govora, koju je on *živeo* pesmom *Unakaženi čovek ili opereta* (i koja se objavljuje već prvim stihom ove pesme: »Ispovesti kao ispovesti a krv kao krv«, stihom koji, okrećući se parafrazom banalne svakodnevne idiomatike protiv lažne poetske »uzvišenosti«, objavljuje rascep između »ispovesti«, kao lažne, i krvi, kao istinite, ali neizgovorljive, — »... a krv kao krv«), jeste vrhunska kriza svojinskog čoveka, okrenutog protiv samoga sebe, osuđenog na sukob sa sopstvenim (i nepopravimo govorećim) Ja, — kao Ja »sećanja«, »ispovesti«, »životopisa«, — ali i osuđenog na sukob sa sopstvenim govorom, na težnju za *razbijanjem* sopstvenoga govora, za onemogućavanjem ovoga govora da dođe do svoje »svojinske« celine. To je unakaženost čoveka koji pripada svojini, a ne samome sebi, i čija celina je zato laž ili istina ove unakaženosti, celina čija je stvarnost u rascepkanosti što se krije, i koja zahteva ovde, pobunom protiv sebe, njeno demistifikatorsko (gotovo pamfletsko-polemičko?) obelodanjivanje, ali tako da je to, istovremeno, i bol ove unakaženosti, ove razbijenosti, kao bol za celinom (bol neiskorenljivog »... postići«?), i ova osvetoljubivost, u jarosti. To je asocijativni napor, u ovoj žudnji za celinom što se produžava, i što doziva pamćenje protiv sveopšteg zaborava: »Čekam dok se prikrada pamćenje sa odsečenim rukama« (ili: »... potajno ali neumitno očekujem nešto«; »Živeti, živeti ipak od neiscrpnih čekanja«), u okretanju budućnosti, i u neprestanom otkrivanju da je celina samo stvar sećanja, a ne u neposrednosti, da neposrednost (toliko željena) nije celina, i da nije »rečita« (»Ali su tela moja ipak u sećanju rečitija«; »Ali su sve svetlosti ipak u sećanju rečitije«), i to je, — nasuprot težnji za celinom, — težnja za demonstracijom ove unakaženosti, koja asocijaciji pretpostavlja disocijaciju.

Otuda je pesma neprestano sporenje asocijativnog i disocijativnog (kao kontinualnog i diskontinualnog): postoje njeni noseći motivi (čekanje i sećanje, kao budućnost i prošlost, kao nada i očajanje, i sadašnjost u kojoj se oni ukrštaju, u dvoglasju, pa je to očajna nada i očajanje u nadi), ali oni izbijaju samo povremeno, i ne u jednome kontinualnom nizu, u koji bi ih složila racionalna svest, izbijaju po nekome dubljem svom moranju, kao nosioci kontinualnosti što se iskazuje kroz ovu disocijativno-diskontinualnu fragmentarnost, u jedinstvu sa njome. Ne postoji, u ovoj diskontinuiranoj kontinuiranosti, u toj celini što se traži kroz fragmentarnost, u tome sporenju celine i delova, nikakva mogućnost za razdvajanje emocionalno-misaonih tokova što se protivurečno prepliću, i što se raspevavaju, visokim stepenom dinamičnosti, kroz ta preplitanja, i ne postoji nikakva mogućnost konačnog odvajanja njihovih govora, kao govora »metafore« i »današnjice«, govora poezije i govora ne-poezije i anti-poezije. To je umnoženost glasova (i umnoženost tela, koja su »u sećanju rečitija«, ali koja ovde, u ovom raspadanju, u toj sadašnjosti između sećanja i zaborava, prošlosti i budućnosti, ostaju usred neizrecivosti), dok neka *zverstva* lutaju nad ovim telom u raspadanju, kao nad govorom u raspadanju, ali govorom koji se upravo tim raspadanjem raspevava, koji bruji mehanikom toga raspadanja kao velikoga orkestriranja što otkriva polifoniju umesto celine (one, što se ne raspada, ali samo zato što ovde, i u ovom vremenu, ne postoji: što je apstrakcija, »rečita« jedino u sećanju, ali sklonjena u neizgovorljivu, jer nedosegnutu, budućnost):

Nad ovim raspadanjem lutaju sanjiva zverstva.

Treba dobro pročitati (šapatom, i uz najveća uživljavanja?) ovaj stih vrhunske, oniričko-vidovnjačke, metafore, koja se kao ta »zverstva«, sopstvenom snagom velikoga prenosa (silovite simbolizacije i metaforizacije), uzdiže nad svešću i govorom »današnjice«, pravcem oslobođene nadrealnosti (kao same suštine realnosti, skrivene iza zidova njenih lažnih identiteta i celinā), pa da se tek onda dobro čuje, — posle pauze, posle beline, koja ovome stihu sledi, — naredni stih, u stvari odlomak govora najprizemnije, najbljutavije moguće empirije »današnjice«, slepe i gluve: *»Uglavnom ništa«.* Pauza, između ova dva stiha, samo je prividno zastoj, ćutanje; u stvari, u njoj se nalazi, njome peva pesma (njome govor dolazi do pevanja): ona bruji muzikom

silovitog kontrapunkta ovoga slutilaštva, i vizionarstva, koje uzdiže do nadrealnosti, i ovoga očajavanja, koje ironiše, — koje bi da prekine ta slutilaštva, taj vizionarno-metaforički govor, — tog *»Uglavnom ništa«* kojim kao da se »sadašnjica« (ili stvarnost), zaista, odupire svom pretvaranju u metafore, onako kako se protivi svome preobražavanju (ili punome svome samosaznanju, koje je već čin preobražavanja, *potencijalni* preobražaj). Taj spoj, dinamičko-protivurečan, vizionarno-metaforičkog: *»Nad ovim raspadanjem lutaju sanjiva zverstva«* i banalno-bezizgledno-nemoćničkog (i koje kao da hoće da zatvori svaki dalji govor): *»Uglavnom ništa«*, — spoj koji se traži u belini, u pauzi, unakrsnom negacijom »metafore« i »današnjice«, pa tako tu pauzu), u stvari i dok se ona produžava, u trenucima ovog dvostrukog negiranja), pretvara u kvalitet, i to sudbonosno-prekretnički (i govora i pesme), — to je poezija, neporečna: ona, jedina u stanju ćutanje da preobrazi u govor, jer je istina koja nigde ne prestaje, lepota koja progovara i »unakaženošću«, poričući tu »unakaženost« iznutra, iz nje same, pa to ne govori »unakaženi čovek« nego pesnik, ponovo. To je susret, kao u nadrealističkom kolažu, romantizma i svakidašnje trivijalnosti (i to je širenje horizonta poezije, kao u esencijalnom nadrealizmu); to je metafora, napadnuta »današnjicom«, i »današnjica« napadnuta metaforom: nada napadnuta očajanjem, i očajanje napadnuto nadom, kriza nade i kriza očajanja, u vrhovnom času dualizma, i naslućivanje *totaliteta,* kao poezije, poricanjem ovoga dualizma: poricanjem granice između nade i očajanja. To je poezija, jer je ovo otkrivanje totaliteta, otvaranjem istinitosti celine i govora u krizi (otvaranjem istinitosti »unakaženosti«, u nemirenju sa njom). Tu ovo *»Uglavnom ništa«* ne samo što nije isključivo emocionalno indiferentan izveštaj o tome da se ništa ne dešava (ništa, a najmanje »sanjiva zverstva« što lutaju nad raspadanjem), pa ni, čak, jedino instrument stvarnosti koja ironiše metaforu, nego postaje instrument poezije: *ozračeno,* neizlečivo, tom metaforom koja mu prethodi, i koja se produžava, odblescima, kroz njega, ono daje egzistencijalnu težinu toj metafori, ono je egzistencijalni njen korektiv. Bez tog *»Uglavnom ništa«*, sa kojim se spori, ne dozvoljavajući mu da ostane *ništa* trivijalizovane svesti, ova metafora ostala bi da lebdi u vakuumu apstrakcije, ukoliko već ne bi bila osuđena da završi u estetizmu, kao u samodovoljnom govoru, ili kao u govoru koji se, bez ne-govorećeg, i onoga što je protiv-govoreće (izvan postojećeg sveta, u kome je govor u krizi, i u kome on stvarno, ili

poetski, progovara samo iz istine ove krize), gubi u apstrakciji sopstvene samodatosti.

Nije li to upravo onaj estetizam simbola bez stvarnosti i metafora bez »današnjice« (toga govora bez krize), koji je, pre ove pesme, u doba ranoga, mladalački egotičkog (i sasvim intelektualno primitivnog) idealizma Đorđa Jovanovića, ugrožavao izvornost njegove pesme, a ne jednom je i onemogućio? Ima poezije i u prvim njegovim štampanim pesmama (u časopisu *Tragovi*[17] i, nešto kasnije, u plakatu *Četiri strane i tako dalje),*[18] ali ona je samo povremeno i daleko obećanje: ona zalebdi, na mahove, u daljini, na krajnjem horizontu ponekog stiha, da bi iščezla u lakoći reči koje su se oslobodile stvari, ne samo bez nade na povratak, nego i bez nade na ma kakvu komunikaciju sa njima. To su metafore bez »današnjice«, kad oštrač noževa, na ulici, i njegova kolica, postaju *»moja* misao koja oštri *moje* uspomene, noževe, i pušta ih dalje samo radi *mog* životopisa«;[19]

[17] Sa Oskarom Davičom i Đorđem Kostićem, 1928 (br. 1) i 1929 (br. 2, 3). (Pre toga, još kao šesnaestogodišnjak, izdao je časopis *Okna,* marta 1925, i u njemu objavio članak *O nenormalnosti niže vrste* i prozu *Priča o staklenom čoveku.)*

[18] Takođe sa Oskarom Davičom i Đorđem Kostićem, *Nadrealistička izdanja,* Beograd, 1930. — Pored stihova, tu je i Jovanovićeva proza *Apologija ili pamflet,* »... koja je jedan čestit i nadahnut ‚ispit savesti'« *(Marko Ristić,* u prikazu plakata *Četiri strane, Politika,* 11. februar 1930; v. u Ristićevoj knjizi *Književna politika,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1952).

[19] U tekstu *Snebapaurebra:* »... Da li ste nekada osetili svu jezivost uličnih oštrača noževa koji svoja rasklimatana kolica premeštaju sa ugla na ugao? Da li vas je užasnuo onaj neumitni ritam noge koja pokreće točkove sa kaišima? Šta vam kažu razapeta platna koja ih štite od sunca, pokreti palcima preko sečiva da bi se uverili u oštrinu? (...) Danima bejah opsednut ali i ushićen simbolima rođenim u razobličenoj stvarnosti. Skrpih jednu ovakvu metaforu: oštrač i njegova kolica, to je moja misao koja oštri moje uspomene, noževe, i pušta ih dalje samo radi mog životopisa«. — To je već autokritika Jovanovićevog ranog nadrealizma metafore bez »današnjice«, kao egotizma koji, u intelektualno primitivnoj varijanti stava »pakosnog starca«: »Svet je moja predstava«, ništi egzistenciju i istoriju oštrača: u tekstu, ne mnogo kasnije, *taj oštrač se vraća,* zajedno sa svojom istorijom, i zajedno sa svetom, koji je neodvojiv od te istorije i koji progovara njome, jer *»sada nisu posredi metafore«:* »... Ali sada nisu posredi metafore. Nedavno se upoznah sa jednim koji kod železničke stanice vreba one čiji su noževi tupi. Sasvim obična istorija. Pre rata je imao opančarsku radnju. Ratovao je. Prešao je Albaniju, bio u Africi, na solunskom frontu. Za vreme rata sve propalo. Posle pokušavao više poslova. Sada je oštrač. Životari se. Žena i troje dece. Stanuje na Voždovcu. Svakodnevno gura svoja kolica tamo i natrag. Nada se da će uskoro moći da otvori sitničarsku radnju. Uortačiće se sa jednim ratnim drugom. Kolica će sačuvati za svaki slučaj.

u tome »prevodu« »današnjice« na »metafore«, ne iščezava samo oštrač noževa, sa svojim kolicima, sa svojom sopstvenom istorijom, i sa svetom, koji se produžava kroz tu istoriju, koji je neodvojiv od nje, nego se gubi i svaki trag ove metafore. Ona je *bez traga;* metaforisati ovako, znači *zametati tragove* senzacijama i rečima. To je, svakako, nepristajanje na postojeći svet, ali u znaku »neme revolucije«, koja bi imala da se izjednači sa »disanjem« i koja i govor izjednačava sa »disanjem«: ona ga oslobađa od sveta, oslobođavajući simbole od stvarnosti. To je »razobličena stvarnost«, i to su simboli koji se rađaju u njoj, ali koji više ushićuju nego što opsedaju. To je asocijalnost koja ne mora da dođe do samosvesti, a još manje do izazivačke manifestacije, u stilu Đorđa Jovanovića, koji je u ovo doba bio spreman da kaže, u ime svoje »neme revolucije«: »... priznajem da me ni malo ne uzbuđuju hiljade ljudi koji ovoga časa umiru rastureni po ovoj planeti«, ili: »Jedan sv. Fransoa smešan mi je isto koliko i Marks i ostali veliki socijalni pobornici«,[20] a koja je, ipak,

Više ga nisam video. — Ali skoro svakodnevno gledam onaj izlog ortopedske radnje. Štake, drvene noge, veštačke ruke, pojasevi, poklopci za prazne očne duplje. Sada me ovo podseća na rat, na železničke nesreće, jednu nedavnu katastrofu u rudokopima, na bogalje od rođenja. Taj izlog nije više moćan da u meni pobedi osećanje nadmoćnosti. On sada govori o jednoj drugoj nadmoći. Vi koji ste osakaćeni na bojištima svojih otadžbina, u radionicama svojih gospodara, znajte da vas otadžbina i gospodari ne napuštaju. Znajte da ćete biti iskorišćeni na nekom drugom poslu, gde nije toliko potrebna jedna vaša noga ili oba vaša oka. Tako oni govore. Kažu da se to zove kultura. Kultura svojine. (...) Zaudaramo, na svojinu. *Zaudaramo.* Raspadamo se«.

[20] Reči iz razgovora sa Veselinom Breznancem (Filipovićem, tada saradnikom *Stožera* i *Nove Literature*, a za vreme fašističke okupacije nedićevskim stihotvorcem), koje je Breznanac naveo u članku *Tragovi o Tragovima*, *Nova Literatura*, avgust 1929, br. 9. Marko Ristić je, u vezi sa tim, ističući da je poezija za njega »jedna apsolutna kategorija«, napisao, pored ostalog: »... Smatram, međutim, da ni u ime tih apsolutnih kategorija niko nema prava da zaklanja samome sebi vidik realnosti, realnosti u najbanalnijem smislu reči«, I: »... Kao da se tragični sukob apsolutne misli sa socijalnom, sa čovečanskom istinom, tek tako olako može razrešiti, jednim psihološkim samomilovanjem, jednim egocentričnim argumentom, jednim detinjastim subjektivizmom!« *(Marginalije, IV; Revolucionarna misao, Letopis Matice srpske*, 1929, CCCXXII, 2; v. u Ristićevoj knjizi *Od istog pisca, — umesto estetike*, izd. *Matica srpska*, Novi Sad, 1957.) — Na ovo je Đorđe Jovanović uputio Marku Ristiću pismo, pozivajući se na »nemu revoluciju« i »pasivan anarhizam«; »Tiče se neme revolucije koju ne umete da primetite. Nije reč o uverenjima koja bi me nagnala da zauzmem jedan tačno predviđen stav prema ostalom, kad sam toliko nepouzdan u ponašanju prema samom sebi. (...) Jedan pasivan anarhizam biće moje najintimnije sredstvo za proširenje slobode *Ja*, ali ... « U ovom pismu optuživao je on Ristića za »sterilni

suštinsko jezgro ovoga ushićavanja simbolima što se rađaju u »razobličenoj stvarnosti«, ali i u odvajanju od nje, u »... traženjima nastajanja misli pre stvaranja njene društvene opne, razbijajući njene socijalne okvire, razbijajući porekla značenja koja su bila građena kroz sporazumevanja«, kao da je »autentičnost iskaza« ono *»pre* iskaza«,[21] u stvari obrazujući jedan samodat (i samodovoljan) kosmos, definitivnim prevodom stvarnosti na simbole i »današnjice« na metaforu (definitivnim prevođenjem oštrača na *moju* misao i njegovih kolica na *moje* uspomene). To je protiv-značenjsko zvučanje (ili nadrealizam kao krajnja mogućnost ekstremnog, malarmeovskog, simbolizma), ali prevashodno kao stvar volje: iracionalno je više ovde stvar htenja nego nužnosti, i to, ne jednom, posredstvom tehnike verbalnog rastvaranja identiteta, do koje su došli već drugi pesnici (Matić i, za Đorđa Jovanovića sudbonosnije, Marko Ristić). To je *»ili«*, koje je Matić iskoristio u jednom trenutku (ali nehajno, i kao u prolasku): »Avet *ili* mornar za kap vatre u svim snovima«,[22] a koje će postati uporišna tačka Jovanovićevoga govora u ciklusu *Slepe livade*,[23] nešto bez čega je taj govor nezamisliv: »Samo korak *ili* miris, svila / Samo stablo *ili* pena, slika«.[24] To *alterniranje* stvari, koje je praktično beskonačno,

intelektualizam« i »malograđansku pobunu«: »Vaše aposteriorno prosuđivanje u okviru toliko providne Literature koja obeživljuje svaki Vaš pokret, sve više Vas približava sterilnom intelektualizmu. (...) Posle neuspelog samoubistva u zaista iskrenoj i avanturističkoj knjizi (ipak možda samo knjizi) intimne dijalektike, spreman sam da Vas primetim i u najprofanijem misticizmu — kome ste i inače naklonjeni — ili u najgrađanskijoj mistifikaciji koju ću — da ne bih vređao toliko visok pojam — radije nazvati prevarom. I zaista, na šta, u samome sebi, možete da računate sedeći u svojoj biblioteci. / Vaša toliko buržoaska revolucija koju pokušavate da smatrate traženjem đavola u Literaturi (koga ćete naći u obliku didaktičke i neavanturske filozofije), ta Vaša malograđanska pobuna navodi me da posumnjam u postojanje Marka Ristića koji je doista disao na jednom putovanju nazvanom *Bez mere*. / Uveren sam, Gospodine, da nije daleko dan (ili Dan) kada će Vaši Prijatelji i oni kod kojih egzistirate kao pesnik, bez iznenađenja — jer to je očigledno — sasvim mirno doviknuti: ‚Zbogom Ristiću'. (A to razilaženje Vi ste počeli.)« — Uz ovo pismo, objavljeno u knjizi *Od istog pisca*, je i napomena Marka Ristića: »Ostavljam bez komentara ovo dirljivo svedočanstvo jedne naivne i patetične mladosti, čije su karakteristične zablude i zbunjene drskosti samo hranile plamen u kome će i same sažeći«.

[21] Đorđe Kostić, *Do Nemogućeg*, str. 225.

[22] *Za kap vatre* (1927); v. u knjizi Dušana Matića *Bagdala*, Beograd, 1954.

[23] *Tragovi*, 1928, br. 1.

[24] Ono što je za Matića samo trenutak, za Jovanovića je sistem, čitav mali kosmos: »Možda danas, taj toranj *ili* reč«; »Savijen taj brat *ili* most«; »Večita

jeste na poslu rastvaranja stvarnosti ili nepovratnog odvajanja simbola od nje; ono je moguće zbog toga što stvari, zahvaćene njime, najčešće nemaju bitnija zajednička svojstva, na osnovu kojih bi se stvorila nova (nadlogička, i nadrealna) stvar: to je nadrealnost kao stvarnost koja neprestano izmiče samoj sebi, ali to je i govor koji se rasejava u svesti, govor lišen svake istinitije unutarnje snage, daleko od svake napetosti (govor malaksalosti, ili govor u malaksavanju). Svest o nemogućnosti (iskustvenoj, i logičkoj) pojedine alternacije, ne pretpostavlja dovoljnu meru mogućeg, da bi ovo alternirajuće »ili« stiglo do dinamike ukrštanja mogućnog i nemogućnog, kroz poređenja koja se tu neprestano nameću, i kroz susret logičkog sa nadlogičkim (i empirijskog sa nad-empirijskim). Isto je, u suštini, i u primenjivanju promašenog poređenja, izjalovljivanjem poredbeno-vezujućeg *»kao«* (na kome je Marko Ristić, 1927, zasnovao svoju *Uspavanku kao poreditі,* a Matić, 1930, *Mutan lov u bistroj vodi):* »Nebo i telo kao ukus snega«;[25] rastvaranje identiteta (racionalne svesti prakse) tu je, čak, još više lišeno dramatičnosti i govornoga napona nego u stihovima alternirajućeg »ili«: to »kao« više udaljava stvari od »ili«, jer je stepen neposrednoga njihovoga sučeljavanja tu manji; ono je, u ovoj većoj svojoj posrednosti, neuporedivo obuhvatnije od »ili« (pa je kao nekakav veliki luk, i elipsa), na neki način *tolerantnije* od njega.[26] Stvari kao da lakše pristaju na njega (udaljene jedna od druge, one lakše »pristaju« jedna na drugu), a umesto beskonačnosti apsolutno-alternirajućeg »ili«, to je *tendencija zaokruživanja,* ali

pučina *ili* ranjeno staklo«, »Zbunjeni bezdan *ili* sveže krzno«, »Taj drhtaj lišća *ili* žubor vode«, »Veće kao talas *ili* crne ruže«, »Glas *ili* rame pred cvetovima mulja«; »Možda podne *ili* gibanje devojačkog hoda«; »Laneni vez *ili* peskom zaliveno podne«, »Pauk, najveća žuta mreža *ili* otrov«; »Ključevi *ili* šljunak, otvaraš svoju lešinu suncu«, »Već bršljan *ili* ribnjak«, »Maglovit, taj vodoskok *ili* devojački stas nenadan«;«; »Jezero kao zanos *ili* vid«, »Senovit, spuštaš taj klas *ili* nož« (sve u ciklusu *Slepe livade);* »Vrt *ili* noć, uzabran sve prozore devojke bez cveta« *(Usne; Tragovi,* 1929, br. 3).

[25] *Slepe livade* (prva pesma: *»Možda kamen i more . . .«).*

[26] V. navedeni stih »Nebo i telo kao ukus snega«, sa »ili« mesto ovoga »kao«: »Nebo i telo ili ukus snega«: ne otvara li se tu beskonačnost? Ovo »kao« uskraćuje tu beskonačnost« ono zatvara, zaokružuje. Još je ubedljivije ovo otvaranje beskonačnog ako se i veza »i« zameni ovim »ili«: »Nebo ili telo ili ukus snega«; ma koliko da »i« često, i u poeziji Jovanovića kao i u poeziji drugih nadrealista, vezuje i udaljene stvari i kvalitete, tako da su to neke »igrajuće« ili *problematične* veze *(i poetske* upravo u tome), ipak tim sučeljavanjem stvari ili kvaliteta beskonačnost kao da se odlaže i potiskuje.

to je i pojačana *mekota,* tako da prevod stvarnosti na simbole i »današnjice« na metafore postaje, u suštini, prevod svih teškoća i disonancija sukoba svesti i sveta (reči i stvari) na mekotu ravnodušnosti koja ritmovima malaksalosti (i kao u polusnu) zahvata sve, oslobođavajući od sukoba ali, takođe, oslobođavajući i *za estetizam.*

To je lepota bez rugobe, oticanje bez teškoće, estetizam, čija moć podrazumeva, podjednako, i asocijalnost i nemoć za stvarnije otvaranje idealu automatizma. Moć podsvesnoga je ovde veoma ograničena, ma koliko da se, očigledno, uporno traži: sugestiju iracionalnog, putem otvaranja alogičnom, Đorđe Jovanović ponekada traži u istome stihu, u kome se ukrštaju senzacije i motivi (i, sa njima, sintaksički pravci) bez ikakvog sigurnijeg unutrašnjeg odnosa (»Možda kamen i more, prospeš tvoj goli oltar zemlje / Nebo i telo kao ukus snega / Vlažan, tvoj slez ili jedva / Hoćeš, on je taj oganj duge«), ali on tu sugestiju alogično-iracionalnog ipak ne nalazi prvenstveno na nivou rečenice, koja po pravilu zadržava standardnu logičko-sintaksičku strukturu (a ponekad i samo značenje), nego je nalazi na nivou strofe (uglavnom katrenske), izgrađene od rečenica koje ne opšte među sobom (čije senzacije i motivi se ne produžavaju novim rečenicama), ali koje jedan *apriorno dati melodijski obrazac* objedinjava u celinu strofe.[27] Taj obrazac je kao apriorna forma ne samo jača od svakog diktata podsvesti, nego i od osnovne tendencije verbalno-asocijativnoga kretanja. On zahteva da se monotonija više-manje ujednačenog, i zato uspavljujućeg, ritma (kao ritma pred-somničkog stanja, koje počinje tamo gde prestaje samosvest, gde se koleba i rastače granica između Ja i sveta, svesti i sveta, ali i između reči i stvari) umanjuje povremenom sinkopom, i to pre svega na početku stiha, izdvajanjem jedne reči, koja može da bude imenica,[28] ali je češće imenički ili glagolski pridev,[29] pa i glagol (prvenstveno u

[27] Na primer: »Moje kiše i lišće, poljubi slepo to šiblje / Možda je krv rumeno zlato ili med / Uzmi grane vetra, grane vode / Kao vodopad, kao pticu kad otičeš na sprud«, ili: »Nekad venac, ranjena svitanja u dečijoj sobi / Možda proleće sa mirisom šumske smole / Naručje, tvoja kuća kad saviješ svoje dane kao plašt / Nepevan kao veo malinove magle« *(Slepe livade).*

[28] »Nisam u podivljalom hodniku kao sunđer / Tvoje olujne košute i nesvesne stubove vidim / *Pauk,* najveća žuta mreža ili otrov / *Podvodne ptice,* taj opijum kao perje snova« *(Slepe livade).*

[29] »Tako je tvoje noćas toplo od čuda / — / *Zbunjen,* taj zagrljaj pred sneg, / *Zadihan,* eto, to zrači tvoj let / Jezero kao zanos ili vid« (*Slepe livade).*

drugom licu jednine sadašnjeg vremena ili zapovednog načina, koje ovde, s vremena na vreme, zamenjuje Ja),[30] s time što pokazna zamenica *taj, ta, to* uglavnom sledi ovoj sinkopi, kao da se nešto hoće da pokaže, ili da se uradi (tu, gde, međutim, ništa neće da se pokaže, na ovim »slepim livadama«, i gde je jedini rad ovaj rad na »slepim« metaforama), dok je zapravo samo ritmičko sredstvo ovoga apriornog, od žive prakse nezavisnog, melodijskog obrasca koji ideal »automatizma« svodi na »nov estetizam«, pravcem »jednog novog, belespriskog artizma«.[31]

Pesma *Unakaženi čovek ili opereta* jeste radikalan Jovanovićev raskid sa ovim estetizmom simbola bez stvarnosti i metafore bez »današnjice«, ali pravcem »današnjice« bez metafore: ovome govoru u krizi, u drami protivurečja »današnjice« i metafore, stvarnosti i jezika (u drami stalno problematične »ostvarljivosti«), ovaj *neosporni pesnik* pretpostavio je ideološko-kritički govor kao govor izvan krize, i, čak, kao govor koji je artikulisao pre svega ignorisanjem te krize, kao da nije, i sâm, u času pesme *Unakaženi čovek ili opereta,* u njoj učestvovao (pa zbog toga ova pesma ostaje *na prelomu* Đorđa Jovanovića, između metafore bez »današnjice« i »današnjice« bez metafore: *između estetizma i ideološko-kritičkog racionalizma i pragmatizma).* Đorđe Jovanović nije *izdržao* u razdirućim suprotnostima »današnjice« i metafore: nije izdržao u poeziji.[32] Kao kritičar (po svome radu posle 1936), on je poređen sa Skerlićem, sa kojim, zaista, ima mnogo zajedničkog. Ali, između Skerlića i njega nije samo slom građanskog vitalizma i utilitarnog racionalizma pre 1914, nego je i *Unakaženi čovek ili opereta,* onaj koji traži: »Pustiti sve svetlosti da se zariju u tela«; da bi se obnovio i produžio skerlićevski duh nije potrebno samo da se od Marksa »vrati« Tenu, od Frojda Gijou ili od Bretona Herediji i Alfredu

[30] »Još prsti, odbegli mladići i večiti kose / *Klekneš,* tvoj nevidljivi pustolov jutro«; »Klancem oblaka ranio sam nebo / Plašt ili oklop napuštenog broda. / *Padaš,* to ugašeno jezero ulja na dnu / Glas ili rame pred cvetovima mulja«; »Ključevi ili šljunak, otvaraš tvoju lešinu sunca / Neskrivan to toplo zrači tvoj prah / Uzaberi sazrele čilimove mraka ili magle / *Zaštaneš,* to tromi konji nevestu ti nose« *(Slepe livade).*

[31] Okrećući se kasnije, u članku *Aragon,* protiv nadrealizma (sa žestinom u kojoj ima nečega od »rđave savesti«, od potrebe za apsolutnim ograđivanjem od njega), Đorđe Jovanović je *svu* poeziju nadrealizma optuživao upravo za ovaj »belespriski artizam« i za »muzikalnost glasova i slogova, namerno nezavisnih od smisla zarobljenih reči«, koji je u svojim pesmama on sâm negovao (pod nesumnjivim uticajem rane poezije Marka Ristića, *Od Sreće i od Sna,* Beograd, 1925, i Aleksandra Vuča, *Krov nad prozorom,* iste godine): »Poetska istina kao specifičan vid objektivne istine svirepo je gonjena i proskribovana nadrealističkim kanonima. Neprikosnovenost automatizma postala je nov estetizam tih tobožnjih smrtnih neprijatelja estetike. Diktat podsvesti, diktat iracionalnog, te osnovne dogme nadrealističkog poetskog stvaralaštva, postali su izvor jednog novog belespriskog artizma, nov oblik starog larpurlartizma, daleko smrtonosnijeg po poeziju od parnasovačkog. Bretonov cizelirani automatizam postao je daleko antipoetskiji od najđinđuvastijeg Gotijea. Lirika duboke lične proživljenosti stvarnosti svela se na bizaritet metafore i prividnu muzikalnost reči, muzikalnost glasova i slogova, namerno nezavisnih od smisla zarobljenih reči, koje ni po koju cenu nisu smele da imaju ma šta što bi moglo da podseti na logičnu rečenicu. Sa talambasima uz koje je sahranjivana svaka estetika, bučno je barok automatizma proglašen za lepotu«.

[32] Pesmom *Unakaženi čovek ili opereta* progovara suštinski nadrealizam, jer njom progovara nada u totalitet, ». . . jedna nada, jedna svirepa nada, koja je najbliža očajanju, i koju ne treba mešati sa nedostojnom hrišćanskom idejom spasa ili utehe, nada da čovek može biti najzad istrgnut iz tih dualističkih poluga, iščupan iz tih maljeva svođenja, tih antinomija koje su samo jedno htele: da ga učine bezopasnim«. Ove reči Dušana Matića i Marka Ristića *(Uzgred budi rečeno; Nemoguće)* jesu njen najpotpuniji, najtačniji opis. — Međutim, sve pre i posle ove pesme, u delu Jovanovićevom, jeste *objektivno* upravo u znaku ovih »dualističkih poluga«. I stav Đorđa Jovanovića prema Marku Ristiću to nedvosmisleno pokazuje. Taj stav se menjao, radikalno (kao i sâm Đorđe Jovanović), ali je ostajao uvek u znaku ovih »dualističkih poluga«, na liniji negacije imperativa totaliteta. U početku (1929), to je kritika Marka Ristića sa pozicije »neme revolucije« ili apsolutnog (asocijalnog) individualizma (u navođenom pismu Marku Ristiću, povodom njegovog teksta *Marginalije,* IV: *Revolucionarna misao);* samo tri godine kasnije (1932), u doba kada je verovao da nadrealizam treba da se *potčini* »zvaničnoj levici«, Đorđe Jovanović je (u zajednici sa Vane Borom, — v. Đorđe Jovanović i Vane Bor, *Nadrealizam danas, Uvod u jednu generalnu analizu nadrealizma,* u rubrici *Autokritika nadrealizma, Nadrealizam danas i ovde,* 1932, br. 2) autokritiku nadrealizma pokušavao da zasnuje na kritici idealizma u knjizi *Bez mere* (kojom se dve godine pre toga zanosio, navodeći je u tekstu *Disanje ili nema revolucija),* a godine 1935, u već citiranom pismu sa robije, optuživao ga je za »konfuščička kompliciranja à la Breton«: »Danas dok fašistički psi reže po svim kutevima Evrope, krvavi fašistički psi svih rasa i svih nijansi, najmanje su pristupačna i konkretna konfuščička kompliciranja à la Breton (mislim uglavnom na njegovu brošuru o bedi poezije povodom slučaja Aragon), a vaši eseji u *Danas* su samo na toj bretonovskoj liniji, i samo na njoj«. — Ta »konfuščička kompliciranja à la Breton«, — koja, u stvari, nisu ništa drugo do borba protiv »maljeva svođenja, tih antinomija koje su samo jedno htele: da ga [čoveka, — R. K.] učine bezopasnim«, — tri godine kasnije (1939) postaće za Đorđa Jovanovića *»revizionizam«.* Poredeći prozu Milana Dedinca u *Pečatu* (br. 5—6, za istu godinu) sa knjigom Dušana Nikolajevića *Na Vidovdan 1939* (izd. *Državna štamparija,* Beograd, 1939), s namerom da pokaže ». . . da se ‚levi' i desni opskurantizam uzajamno prožimaju istom mističkom (ili tačnije: mistifikatorskom) sadržinom«, Đorđe Jovanović je, kritikujući Dedinca, optuživao Marka Ristića za »revizioni-

de Vinjiu, već je potrebno da se i ovaj *Unakaženi čovek ili opereta* baci u zaborav. Đorđe Jovanović je to, očigledno, pokušao, ubeđen da »olupine nadrealističkog brodoloma nisu potrebne za izgradnju nove kulture«;[33] ali mi to, danas, ne možemo: evo tog *Unakaženog čoveka ili operete,* kako je još uvek tu; on *postoji,* jer još uvek »Postoji jedan čovek jedak i opor kao ova pesma / Njegove ogorčene krvi govore o jednom divljijem telu / On je možda prevara, pokošena svetlost ili samo vreme / Ali ja znam da su njegove ruke svirepije od sećanja svakog, / — / Postoji jedan čovek kao zaseda, iznemoglost ili rana / Kao najezda svih truljenja / Najezda mrtvila, isparenja, žeđi / Ali on nije od moje krvi unakaženiji / Od ove krvi unakaženiji«.

zam«: ». . . Jer Dedinac je u ovim našim prilikama tek satelit, tek jedan serijski primerak do bojažljivosti preopreznog ‚levog' dekadenta. Kao što su nesretnom Duji (Dušanu Nikolajeviću, — R. K.) špenglerijanstvo i berđajevština jedini putokazi i nadahnuća, tako je i Dedincu glavni oslonac nadrealistička revizija naučnog pogleda na svet, koju neumorno upražnjava Marko Ristić, bezočnije i neuporedivo češće od njega. (. . .) Dedinac nije ni za mrvicu odstupio od Ristićevog revizionizma: čitav njegov napis samo je niz varijacija na razne Ristićeve probleme, podprobleme i nadprobleme. Dedinac se zato izobličuje onim čime je Ristić već izobličen« *(O »levim« i desnim jasnovidcima, Umetnost i kritika,* 4—5, novembar 1939; potpisano: *Đ. Daničić).* On je govorio, povodom Disa, da »Pesnik i čovek ne mogu više da budu dvojica u jednoj ličnosti: njih sada vezuje jedna odgovornost, sažima ih« *(Pesnik i očajnik Dis, Život i rad,* 1940, XXX, 32—39; v. u knjizi *Studije i kritike,* u redakciji Elija Fincija, izd. *Prosveta,* Beograd, 1949), ali ta odgovornost, kada ovako govori o »revizionizmu«, protivureči svojoj moralnoj (revolucionarnoj) suštini: ona ne savladava dvojstvo pesnika i čoveka, nego ga samo produbljuje.

[33] U ogledu *Aragon.* — Rade Drainac, od ranije u sukobu sa nadrealistima, a u ovo doba i u sukobu sa *Našom stvarnošću* (koju je, kao urednik, potpisivao Aleksandar Vučo), likovao je zbog ovakvog pisanja Đorđa Jovanovića o nadrealizmu: ». . . Mi bismo se složili s ovim tvrđenjem kada bi ga izrekao neko ko u najmanju ruku nije bio *lider nadrealizma,* ali kada ova kontradikcija izlazi iz usta baš samog Đorđa Jovanovića, onda i on, kao dojučerašnja nadrealistička olupina, nije važan za izgradnju nove kulture. / Još jedan dokaz da *Naša stvarnost* veštački vrši kulturnu misiju, pljujući na ono na šta se do juče zaklinjala. Gospodin Vučo bi bolje učinio da je ostao i dalje da trguje kožama, onim uštavljenim, nego da guli kože poštenim i uistini dobronamernim stvaraocima nove kulture. Njegov stav prema Marku Ristiću, sa kojim ja nemam nikakve veze, od koga je sve naučio, pismenost i naprednost, u najmanju ruku je vrlo nekorektan, ako ne i izdajnički. Ja sam još 1930. napisao da ću dočekati nadrealistički pokolj, i moja je sujeta u tom pogledu zadovoljena. Polako, dočekujem jedan još strašniji pokolj: *pokolj monopoldžija na izgradnju nove kulture,* pokolj jugoslovenskih švercera iz građanske u progresivnu klasu. Barem sada se Draincu ne može prebaciti ‚da u nezgodnom trenutku kritikuje napredne elemente'« *(Činjenica koju ne treba zaboraviti, Nova brazda,* 1939, I, 1).

Milutin Jovanović

Oficir Milutin Jovanović pisao je priče, pod naslovom *Kasarnske fotografije* (anegdotske, u stilu feljtonskog realizma);[1] ali, prave njegove fotografije nisu iz kasarne nego iz salona, i to u stihu: voleo je da se u svojim pesmama pojavi, sa svojom gospom, kao na fotografiji iz »salona sa klavirom«, iza zavese od plavoga pliša, pod pogledom »Amora iz gipsa«, sa tavanice.[2] Kada je pozivao tu gospu da ostavi note, i da sluša njegovu pesmu: »Zavaljeni tako i puni milote / Gledajte u mene«,[3] bio je neuporedivo bliži fotografu, koji izdaje uputstva svome objektu, po ukusu građanske »otmenosti« prve decenije, negoli ljubavniku.

Istina, dozivajući smrt (onu, s kosom), i uveren da se po njegovom grobu neće znati da li tu počiva čovek ili skot,[4] on se

[1] *Kasarnske fotografije (1904—1905),* Beograd, 1905. i *Kasarnske priče, II (1905—1909),* Zaječar, 1909. (Osim ovih knjiga, objavio je i knjigu proze *Zaboravljeni i neznani,* Beograd, 1921; drugo izdanje: Beograd, 1925.)

[2] »Crvenkasta svetlost senčila je blago / Slike po duvaru i stare fotelje, — / U jednom se kutu Amor, dete nago, / Smešio iz gipsa krijuć' tajne želje. / — / Za zastorom teškim od plavoga pliša / Skrivala se tvoja postelja u mraku« *(Slutnja;* ciklus *Istorija jedne ljubavi, VIII;* u knjizi *Pesme, II, 1904—1908, Mala biblioteka,* sv. 154—155, *Izdavačka knjižarnica Pahera i Kisiča,* Sarajevo, 1908).

[3] *Dok jesenji vetar. . .; Pesme, II.*

[4] »O, dođi, smrti, jednom! I oštrom kosom / Zbriši ostatke trošne bednog života! / Bar se neće znati pod travom i rosom / Koga grob krije: čoveka il' skota?« *(Dođi!. . .; Pesme, II).*

jadao što svaku svoju misao *tura* u šablone, povijajući se »po ćefu otmenoga sveta«: ». . . I dok mis'o svaku turam u šablone, / Povijam se ćefu otmenoga sveta, — / Ja osećam kako mladi dani redom / — / Padaju ko bujni redovi drveta / Pod sekirom oštrom«.[5] Ovo *turam* je, svakako, u neskladu sa »ćefom otmenoga sveta«, a ova smrt »mladih dana redom« (u sintaksičkoj konstrukciji Rakićevoj), što padaju pod oštrom sekirom, u bezizlaznom je protivurečju sa istinom povijanja »otmenosti«: smrt u ovom povijanju ne zna za sekiru *(»otmenost« i sekira ne idu zajedno);* to nije patetično-romantičarska, spektakularna smrt: to je smrt koja Milutina Jovanovića pretvara u »Amora iz gipsa«, po modelima »otmenosti« kao »elegancije« poluseljačkog građanstva prve decenije, a njegovu gospu, kojoj je on na korzou šaptao: »Vazda elegantni s haljinom od svile«,[6] u Mrtvu dragu, iz Pandurovićeve mitologije, ali u dučićevskom dekorativnom aranžmanu:

U haljini beloj od mletačke svile
Sa osmehom hladnim u uglu usana
Ležala si mrtva. I tog tužnog dana
Kamelije bele uzglavlje ti bile

(Poslednje viđenje).[7] Nema tu, naravno, »poslednjeg viđenja«, kao što nema ni mrtvačkog odra: između odra i korzoa ne postoji nikakva razlika. Svila elegancije (»vazda elegantni. . .«) prekriva, meko i bešumno, razliku između mrtvih i živih. Jedino što vidi Milutin Jovanović na odru svoje mrtve gospe (dame s kamelijama?), to su kamelije i »haljina bela od mletačke svile«. Između njega i smrti je ta mletačka svila. Osmeh, koji lebdi na licu njegove gospe, jeste osmeh koji zahteva ova »haljina bela od mletačke svile«: to je *osmeh rezignacije,* bez koje je »otmenost« prve decenije nezamisliva. Biti otmen, to ovde znači biti rezigniran, i rezignacijom *udaljen* od života, ali *»sa osmehom«,* tako da je to *osmeh ove udaljenosti,* osmeh koji pripada, podjednako, i živima i mrtvima. Rezignacija treba da rastvori

[5] U istoj pesmi.

[6] »Da l' slučajno samo, il' je sudba htela, — / Sreo sam vas korzom uzdignute glave: / On je kraj vas bio; ispod tankog vela / Sijale su blago vaše oči plave. / — / Vazda elegantni s haljinom od svile, / I ne sluteć' ništa, prošli ste kraj mene« *(Susret; Pesme, II).*

[7] U knjizi *Pesme, II.*

svaki neposredan izraz i svaku intenzivniju osećajnost. Sve mora da bude prigušeno, kao u »salonu sa klavirom«, iza zavesa od pliša, ili na vodama u suton, u stilu simbolističke mitologije (pre svega one dučićevske): od rezignacije se ovde očekuje da izuzme iz sfere neposredno-egzistencijalnog.

Ona hoće, zbog toga, Mrtvu dragu, ili »Dajanu od mramora«, koja je sinonim Mrtve drage, njena verzija u »mramoru« »otmenosti«: projekcija ove ljubavi za van-egzistencijalno, koja zahteva ljubljenje kamena umesto tela (petrifikaciju, »mramorisanje« ili, bar, *gipsanje* tela). Ta »mramorna Dajana«, koja »kraj kamene kule oborene leži« i »večno spava / Zajedno sa sjajem što blistaše dvorom, / Dok su vrtom cvali krin, mendula plava« (i kojoj Milutin Jovanović, »slomljen od čeznuća i ljubavnog plama«, šapće: »Veran kao Arden čekaću te večno. . .«),[8] seća se i Vojislava Ilića (njegovoga Tibula i njegove ljubavi za ruševine)[9] i kulta »otmenosti« Jovana Dučića, ali ona je i bez tragičnosti Ilićeve žudnje za ne-bićem, rođene u sukobima sa neprihvatljivim svetom, i bez majstorije Dučićevog estetizma. Izveštačenost, koja je, kao kob egzistencijalna (a ne samo poetska), vrebala već iz pseudoaristokratizma Ilićevog tragičnog otuđivanja od otuđenog sveta (putem ka estetizmu, ali i ka ruševinama i kamenu, kao ka samome ne-biću), a koja se uveličala kod Dučića, utapanjem tragedije u svemoćni estetizam, ovde je apsolutna i u svojoj apsolutnosti groteskna. Ona pojačava imperativ samoprikazivanja, kao na fotografiji: »Naslonjen na klupu, šapćem ime tvoje, / Ljubim mermer hladni«,[10] zahtevajući da sve živo zauzme, zauvek, stav kao u fotografskom salonu epohe, ili da se zamrzne (skameni); oglašavajući svoju ojađenost što Dajana ne oživljuje, da bi se ponovo našla u njegovom naručju, Milutin Jovanović je sve živo pretvarao u gipsane figure: ne samo Šopena i Betovena, koji, u njegovom »salonu sa klavirom«, dele sudbinu »Amora iz gipsa«, nego i svoju gospu, koju je slušao kako bol pretače u nokturno, rezignacijom (pa joj glas, ponekad, zazvuči »slađe neg' slatkog Rosini noturno«),[11] sanjajući da grli

[8] *Ti ćeš opet doći. . .;* u knjizi *Pesme, I, 1899—1903,* Beograd, 1904.

[9] Sa Ilićem, oseća se tu i prisustvo Milorada J. Mitrovića (njegove ljubavi za »napuštene dvorce«), u prvoj strofi: »Preda mnom u tami izdiže se mračni / Napušteni dvorac. Kule trošne, puste / K'o stražari stoje, čuvajući prošlost / Koju bršljan skriva i vinjage puste«.

[10] *Ti ćeš opet doći . . .*

[11] *Ljubav, Istorija jedne ljubavi, II (Srpski književni glasnik,* 1906, XVI, 9; *Pesme, II).*

njeno telo »uv'jeno u čipke«[12] (a pod pogledom njenoga muža, koji se pravi da čita »starog prašnog Cicerona«, — kao da je došao pravo iz Dubrovnika Dučićevih *Dubrovačkih poema*, — dok, u stvari, samo preko naočara motri na njih dvoje),[13] i moleći je da ostavi note da bi joj on otpevao ljubavnu pesmu, slađu od pesama sirena, ali, čak, i od pesme »starog Betovena«.[14]

Ideal je *soirée musicale*,[15] sa zamiranjem u nokturnu, čija prigušena, meka svetlost obuzima sve, tako da je i dučićevski pejzaž večernje vode, sa vrbama, u ovoj istoj svetlosti, pa je plavilo te večeri, u stvari, plavilo zavese od pliša, na prozorima »salona sa klavirom«, a *etir*, bez kojega nije mogao Milutin Jovanović (kao ni većina pesnika građanstva prve decenije),[16] *svila*, ona damaska (na odru, ili na balu),[17] ili mletačka, »sa čipkama iz Luvra« (na balu): »Oprostite, gospo, što sinoć na balu, / Pred zavidnim okom lepotice mnoge,[18] — / Nespretno

[12] »Sanjam samo vašu kosu, lice belo, / U snovima vazda grlim nežno telo / Uv'jeno u čipke i u meku svilu« *(Ljubav)*.

[13] »... Sa starog klavira / Još iščez'o nije zadnji eho žica; / Sat lagano kuca; dosadu tog mira / Ja vam čitam jasno sa bledoga lica. / — / O, kako bih znao zabavljat' vas krasno, / Mrseći vam kose, stiskajuć' vas strasno! / Kako bi nas dvoje ćeretali mnogo! / — / Al' u jednom kutu maloga salona / On prevrće prašnog, starog Cicerona / Motreć' na nas preko naočara strogo« *(Dosadno veče, Istorija jedne ljubavi, VI; Srpski književni glasnik*, 1906, XVI. 9; *Pesme, II)*. — Inače, dok muž ove gospe čita Cicerona, ona čita »pomno strasnog Mopasana«; tako ju je prvi put i spazio Jovanović: »Nenadno vas spazih u žbunju jasmina, / Na starinskoj klupi od crnog granita, / Gde čitaste pomno strasnog Mopasana« *(Poznanstvo, Istorija jedne ljubavi, I* (nav. broj *Srpskog književnog glasnika; Pesme, II)*.

[14] »... Ostavite notel / Uživ'o sam dosta u zvucima mekim. / Zavaljeni tako i puni milote / Gledajte u mene. Sa zanosom nekim / — / Šaptaću vam pesmu punu tople žudi, / Pesmu što je nikla u dubini grudi, — / Opojnija nego pesma u Sirenâ. / — / I ruka vam dok u mojoj dršće ruci / Zaneće vam dušu ti božanski zvuci / Slađi neg' muzika starog Betovena« *(Dok jesenji vetar...; Pesme, II)*.

[15] *Une soirée musicale; Pesme, I.*

[16] »Visoko nad nama plavetnim etirom / Trepere zvezde« *(U noći)*; »Kad noć meka zaplovi / Prostorom etirnim...« *(Skriveni bol)*; »... Prostoru etirnom / — / Uzdiže se miris isevetalih jova« *(Na materinom grobu u proleće)*; »Dobroćudno, ljupko s visina etirni' / Treptale su zvezde« *(Jedne noći;* — sve u knjizi *Pesme, II)*.

[17] »Bio sam sa vama zaj'dno u kadrilu, / Ćaskali smo slatko skriveni lepezom; / Obučeni beste u damasku svilu / Pretrpanu zlatom i briselskim vezom« *(Na balu, Istorija jedne ljubavi, V; Pesme, II)*.

[18] Ovo *oko zavisti* otvorilo se u nekim »balskim« stihovima Milutina Jovanovića, kao da sve ove »balove« hoće da vrati njihovoj palanačkoj realnosti,

učinih jednu grešku malu, / I neveštim skokom uzdrhtale noge (!) / Zakačih za tešku, od damaske svile, / S čipkama iz Luvra haljinu vam dugu«.[19] Poezija bi imala da bude mistifikacija ove svile kao »etira«, i ovoga plavog pliša kao sutona (večitog nokturna), ali nemoć za ovu mistifikaciju nju osuđuje na groteskno-karikaturalnu demistifikaciju (plavoga pliša kao sutonske svetlosti, svile kao »etira«), vraćanjem mitova ove kulture »sa čipkama iz Luvra« njihovom socijalno-materijalnom kontekstu, i *stvarima* tog konteksta, u neželjenoj ali neumitnoj redukciji nokturna na »salon sa klavirom« (otmenosti na eleganciju, ali i rezignacije na agresivno skorojevićstvo), i to uvek ponekim »neveštim skokom«, ponekom karikirajućom »greškom malom«,

kao realnosti »brbljanja« (ogovaranja i spletke): »I najzad, ne marim za brbljanja prazna, / svet k'o svet, pa pravi nagađanja razna« *(Cvet sa Rajne; Pesme, II)*; »Ja ljubim silno. I nikad se mene / Dotaknulo nije sve brbljanje glupo, / Što ga vode sobom (!), smejuć' se tupo, / Uz šolju kave palanačke žene« *(Moja ljubav;* u istoj knjizi).

[19] *Posle bala; Pesme, II.* — Jovan Skerlić je, u članku *Jedna književna zaraza* (povodom pesama *Posmrtne počasti* Sime *Pandurovića, — v. Pisci i knjige, IV*, Beograd, 1909), ukazao na ovu kulturu »sa čipkama iz Luvra«, ali tvrdeći da je »dekadenstvo (...) i nama došlo, iz druge i treće ruke, zajedno sa katalozima ‚Louvre'-a i ‚Au Bon Marché', ali sa katalozima starim jedno dvadeset godina«, a u članku *Lažni modernizam u srpskoj književnosti* (v. *Pisci i knjige, V*, Beograd, 1911), pominjući Armana Divala (Savu D. Petrovića), kao jednoga od učitelja Disovih i kao pesnika »artikala iz galanterijskih radnji« (»... nežni pesnik atlasa, kadife, svile, čipaka, parfema i drugih artikala iz galanterijskih radnji«), on je ovu galanterijsku robu pokušavao da veže za »dekadenstvo« i »modernizam«.

Jasno je, međutim (i Milutin Jovanović, čije stihove štampao je i *Srpski književni glasnik*, osnovno glasilo građanske mitologije »evropeizacije« početkom veka, otkriva to bolje no iko drugi, »nespretnim skokom uzdrhtale noge«), da je ova kultura kataloga iz Louvre-a (Luvr-kultura) pre svega kultura građanske »otmenosti« (»balova« i »salona sa klavirom«), a ne »dekadenstva« koje je, u osnovi svojoj, pre svega pokušaj otpadništva od građanske kulture. (Iako, istina, ni »dekadenstvo« nije lišeno izvesnih refleksa ove kulture, pa Milan A. Simić, Pandurovićev i Disov drug, stilizuje mitologiju Mrtve drage kao Milutin Jovanović: »U metalnome sanduku, u *svili, / Mramorna*, svetla, *pod pokrovom plavim* / Među svojtom koja stražari i cvili (!) / K'o snom da spava anđeoskim pravim«, — *Izgubljena zvezda; Pregled*, 1907, I, 2.) Ali, takođe je jasno da ovaj prezir »artikala iz galanterijskih radnji« uskraćuje uvid u »artikle« duha koji, i kada to ne iskazuju ovako groteskno, kao u stihovima Milutina Jovanovića, ostaje u neraskidivoj vezi sa robom (pa i ovom, galanterijskom, svakako). »Izvoz« galanterijske robe, iz Francuske u Srbiju, o kome govori Skerlić, povodom Armana Divala (»... loš artikal preživele mode za izvoz u orijentalske zemlje«) ostaje nedeljiv od izvoza poezije, u isto ovo vreme: »svila« je nedeljiva od »etira«, »salon sa klavirom« od nokturna Albera Samena ili

koja poeziju ovoga epigona pretvara u *parodiju* poezije građanske »otmenosti« prve decenije veka. »Greška mala« jeste *»greška« fetišizma robe, u varijanti skorojevićstva* (srpskoga malograđanstva prve decenije), koje nehteno potkazuje ovaj fetišizam robe groteskno-komičnom hipertrofijom onoga što se hoće, a još ne poseduje (onoga željenog a neposedovanog), greška koju Milutin Jovanović neće da učini samo na balu, nego i na »alejama« pustog vrta, na kojima je video gospu kako suzama zaliva bele georgine (»Ti bludiš alejom pustog vrta sama, / Suzama zalivaš bele georgine«),[20] »greška« koja jedino može (a

Heredije, a sama građanska mitologija »evropeizacije« srpskoga društva i kulture od egzistencije toga istoga građanstva, nezamislive bez »kataloga iz ‚Louvre'-a i ‚Au Bon Marché'«. Čak, i ovaj prezir galanterijske robe, i robe uopšte, tako karakterističan za građansko društvo fetišizirane robe (ne samo za njegovu inteligenciju, pritisnutu silama ove fetišizacije, nego i za osnovnu njegovu kulturu vanmaterijalnog, nezainteresovanog i zato »čistog« duha), neodvojiv je od neželjeno potkazivačkih manifestacija ovoga istog fetišizma. U stihovima Milutina Jovanovića, ovaj fetišizam robe groteskno i komično se izražava zato što je osnovni njen subjekt ovde subjekt skorojevićstva novoga srpskog građanstva, početkom veka: subjekt koji se lažno i nevešto predstavlja (da jeste ono što nije), i koji je u toj neveštini svojoj osuđen na groteskno-komične demistifikacije svoje laži, na raskrinkavanje (neželjeno, ali nezadrživo) njegove rezignirane »otmenosti« kao ljubavi za »salon sa klavirom«, ili njegovoga nokturno-sutona kao svile »sa čipkama iz Luvra«. Neveština (uvek dakle, neka »mala greška«, poneki »nevešti skok«, kao što je komični skok »uzdrhtale noge« ovoga oficira na balu) jeste neveština u maskiranju ovoga fetišizma robe, ili neveština u pokušaju prikazivanja ljubavi za svilu »sa čipkama iz Luvra« kao same ljubavi (za gospu u toj svili), tako da je »nevešti skok« Milutina Jovanovića u stvari groteskno-komični skok ove neželjeno demistifikatorske neveštine, »skok« kojim se ljubav za gospu razotkriva kao ljubav za galanterijsku robu: »skok«, kojim se vraća uzalud prikrivana svemoć stvari, ili kojim nas fetišizam robe, uzaludno prikrivan građanskom »otmenošću«, otkriva u našoj smešnoj izopačenosti. Bitnost svega nije u skorojevićstvu, koje ovde, drastičnom komikom, izbija u prvi plan, nego je ona u postvarujućem fetišizmu robe, koji ovo skorojevićstvo, »neveštim skokom«, samo čini vidljivim, razotkrivajući ga: ono *tuđe* (». . . za izvoz«), koje se ovde lažno i nespretno predstavlja kao *svoje* (a koje će, uostalom, zaista i postati *svojina i svojstvo* srpskoga građanstva, nezadrživom logikom njegovoga kapitalisanja: nismo li ovde samo u prvome jutru »salona sa klavirom«?), u osnovi svojoj jeste *tuđe* svemoći stvari, ili *tuđe* otuđujućeg fetišizma. U srpskoj kulturi, skorojevićstvo tipa Milutina Jovanovića samo je, u psihološkom i moralnom smislu, konkretno-istorijska forma ovoga fetišizma robe građanskog društva (početkom veka). Romantičarsko-prosvetiteljski prezir glave tog skorojevićstva, kao »pokondirene tikve«, ne samo što ostaje nemoćan pred silama fetišizma robe, nego i onemogućava njihovo stvarno saznanje, zadržavajući se na epifenomenalnom motivu skorojevićstva.

[20] *Čekanje;* u istoj knjizi.

valjda i mora?) da nađe senku meku kadifastog oka (». . . I u senci mekoj kadifastog oka«),[21] ili vene kojima diše svaka njegova misao (na tu gospu: ». . . Mišlju na te diše svaka moja vena«).[22] To je želja za posedovanjem vrta (sa »alejama«), i »georgina« (koje su iz Luvr-kulture, kao i kamelije, ili oleandri, i poneki kedar, u isto ovo doba), ali i za utapanjem ove želje za posedovanjem u sentimentalizam, u mekotu, u senku (želja sa senčenjem ove želje), pa otuda tu, između željenih stvari i ove sentimentalističke senke što se baca »rezignirano« preko njih (po ugledu na simbolizam, ali i po ugledu na Luvr-kulturu, koja, nekim svojim tokovima, jeste »materijalizacija« ili »postvarenje« simbolizma), u komičnoj hipertrofiji lažnog predstavljanja (željenog kao posedovanog), i može da se javi ova gospa koja suzama zaliva georgine (bludeći, simbolistički (!) po alejama vrta), a oko (Luvr-»kadifasto«?) može da ima senku, kao što vena može da diše mišlju. Uvek je to *greška komičnog preuveličavanja željenog a neposedovanog, kao posedovanog, greška komične predimenzioniranosti lažnog predstavljanja,* koje je objektivno parodično u odnosu na izvornik, tako da stihovi Alfreda de Misea, koje je Jovanović naveo u svojoj knjizi iz 1904: »Le seul bien qui me reste au monde / Est de quelquefois pleuré«, nalaze u njemu groteskno-preuveličavajući odjek: »Ostalo mi samo da ridam i plačem«,[23] u kome ono Miseovo *»quelquefois* pleuré« postaje ovo komično-izobličavajuće *ridanje,* dostojno podsmeha, kao što gorak smeh, kojim se *nasmejao* Vojislav J. Ilić na svome odru (»Ja sam slušo reči vaše / S njinim slatkim otrovom, / I gorko sam nasmej'o se / pod mrtvačkim pokrovom«), prerasta, kod Jovanovića, nošenog ovom stihijom komike preuveličavanja, u *»mrtvački smeh«,* i to smeh *»kome neće biti kraja«* (onako kako nema kraja »grešci maloj« ovoga preuveličavanja, od jednoga do drugog »nespretnog skoka«, pa zato »nema kraja« ni groteskoj vulgarizaciji Ilića): »Znam: kao i drugi ležaću na stolu, / Okićen svakako cvećem toplog maja, — / I dok u plač kriju laž nada mnom golu / *Mom mrtvačkom smehu neće biti kraja«.*[24]

U pospoljašnjujućoj vladavini stvari sve se pospoljašnjuje. Tu, gde stvar ne uspeva da se mistificira kao duh, i duh postaje

[21] *Noći;* isto.
[22] *Dok si ti daleko;* isto.
[23] *Moja duša k'o grobnica stara;* isto.
[24] *Običan svršetak;* u knjizi *Pesme 1908—1925,* Sarajevo. 1925.

stvar. Ova kob postvarivanja, koja je do najgroteskнijeg svog izraza došla u Jovanovićevim stihovima neposredno vezanim za ideal kulture »sa čipkama iz Luvra«, u stilu rezignirane »otmenosti«, produžava se i tamo gde nema simbola i stvari ove kulture.[25] Milutin Jovanović ostao je njen zarobljenik i kada je, posle prvog svetskog rata (u doba u kome »salon sa klavirom« nije više bio ideal nego stvarnost građanstva, pa je zato ono tražilo druge simbole otmenosti), pokušao i u starim svojim pesmama da izbriše sve konkretne materijalne tragove te kulture. Pripremajući 1925. svoju retrospektivnu knjigu, on brojne pesme Luvr-»otmenosti« pre Četrnaeste nije mogao da prihvati (tako da ga ta knjiga stvarno ne predstavlja), dok je u onima, koje je ipak u knjigu *Pesme* uneo, pribegavao ispravkama (kao svojevrsnim retušima na fotografiji, za novi »ćef otmeno-

[25] Dis, kome je Jovanović posvetio pesmu *Na groblju u suton* (pesmu koja treba da bude portret Disa), ostao je, na isti način, samo tematski motiv, bez duha: »I u duši mojoj svi spomeni redom / Bude se. I slike izbledele davno / Javljaju se s nova u sumraču bledom — / . . . / *Zatim* težak zadah na trulež i vlagu / *Zapahne me* (!) otud s grobljanskih razvala, / I tada me obuzima opet želja draga: / Da i mene skrije jedna humka mala, / I da srećan zaspim jednim snom bez kraja / Kraj onih koji me voleše bezumno . . . « *(Pesme, II)*. Ovaj Dis je kao »salon sa klavirom«, ali bez muzike, klavir koji ne svira, i zato može samo da se gleda: ne sámo stvar, nego njeni spoljni atributi (ili atributi bez stvari), motivi poezije a ne i ta poezija, izneveravajuća pospoljašnjenost i vulgarnost, *neumitna*, u njoj.

To je vulgarnost koja posebnom snagom izbija tamo gde je ovaj dekorater i aranžer »otmenosti« (s ovu i s onu stranu smrti) pokušao, povodeći se za Rakićem, da bude i pesnik anti-romantičarske iskrenosti građanstva pre Četrnaeste (»Do kitnjasti fraza meni nije stalo. / Nit' tražite da vam bonvivanski laskam«, — *Čekanje)*. Tu se on, koji je tražio »akorde« u Hajneovom »In wunderschönen Monat Mai« (Accordi; *Pesme, I)*, prikazivao kao onaj koji nije »sa bolom lažnim / citirao Hajna« (». . . Niti sam vam s tugom i sa bolom lažnim / Citirao Hajna, i očima vlažnim / Mamio vam uzdah iz prebelih (!) grudi«, — *Ljubavna izjava; Pesme II)*, tobože demistifikujući samoga sebe: »Ja sam ti se kleo, već kako to treba, / Da mi duša vazda sve o tebi sniva« *(Sad; Pesme, II)*, ali je svoje kajanje zbog prošle ljubavi iskazivao i ovakvim govorom: »Veruj, sad mi jako žao / Što nekada bejah lud« *(Pozno kajanje; Pesme, II)*, ili: »U šta straćih život vas, / Mladost zlatnu, srce svoje?!« *(Nikad više; Pesme, II)*. Ovakav govor je stalno *ispod* govora »otmenosti« u dvanaesteračkim sonetima Jovanovićevim; govor ovih soneta *otima se* od ovoga govora, ali da mu se nikada ne otme trajno: uvek neka »greška mala« neki »nespretni skok« učini da ovaj govor fraze Jovanovićeve provali iz »otmenosti«. Vulgarnost, njena groteskнost, koje su tada nemilosrdne prema Jovanoviću, ne pripadaju samome ovom govoru tipa »U šta straćih . . . «, nego eksplozivnom ukrštanju ovoga govora i govora »otmenosti«, koje otkriva taj govor »otmenosti« kao govor izveštačen, lažan i smešan u toj

sti«), pa je, tako, *salon* prepravio u *sobicu malu,*[26] ali se nije ni najmanje ustezao čak ni od toga da *preoblači svoju već dvadeset godina mrtvu gospu,* zamenjujući njenu haljinu od damaske svile haljinom »od providne svile«, i stavljajući joj, uz to, umesto kamelija iz 1908, na uzglavlje »prve majske ruže«,[27] koje, ne-

izveštačenosti i lažnosti. To su surove demistifikacije, kada je svakodnevni Jovanovićev govor u ovome govoru njegove usiljene, podražavačke, »otmenosti«, kao luda na dvoru laži, kao dvorska budala što, tobože neuspelim podražavanjem vladajućega stila, ovaj stil ismeva.

Isto je i s motivom skrivanja sopstvenoga bola, koji je, kao jedan od osnovnih motiva »gospodskog« dostojanstva (u samovladanju) građanske kulture (u prvom redu u Rakićevim, ali i u Dučićevim stihovima), Milutin Jovanović pokušavao da učini takođe svojim. Tu ne dolazi do vulgarnosti kao u pesmama iz kruga »iskrenosti«, ali to je vulgarnost, ponovo, i to opet u nesporazumu jezika i motiva; govor protiv »lažnih suza« ostvaruje se jezikom poznoromantičarskog sentimentalizma, kao jezikom »sudbine«, » . . . u grud'ma«; »Ja ne umem pred svetom / Lažne suze liti, / Sudbina me nauči / Bol u grud'ma kriti« *(Skriveni bol; Pesme, II)*. Taj jezik poznoromantičarskog sentimentalizma ključa u Jovanovićevom jadanju »Za dobom kad bejah k'o devojče čedno, / Za mladošću ludom, za snovima palim« *(Moja duša k'o grobnica stara)*, »U vrtlogu zlobe, niskosti i ljudi« (u ovakvom dozivanju mrtve majke: »Vidiš: telo moje jedva noge nose, / Umoreno srce sve to lakše bije, — / Istrošena mladost, oči ispijene«, — *Dođi majko!; Pesme, II)*, jer »naš spomen skriće pokrov zaborava« *(Običan svršetak, Pesme, II)*, a »slatki snovi« su nas ostavili: »Slatki snovi moji! Minulo nas doba, / I jesenji vetar razvej'o nam ruže, / I sad posle svega još gavrani kruže / Vrh jednoga novog, pobusanog groba« *(Nad jednim grobom, I; Pesme, II)*. On odudara od ideala svirke *appassionato i doloroso* (naslovi pesama u prvoj Jovanovićevoj knjizi), noseći sobom, makar i daleke, odjeke sveta patrijarhalnosti i staroga romantizma na zalasku, ali svemoćna pospoljašnjenost, koja doziva Luvr-kulturu, omogućava inertno produžavanje toga govora, čiji mentalni osnovi i leksika ne odgovaraju »rezigniranoj otmenosti« »salona sa klavirom«.

[26] Stihovi pesme *Novi život (Pesme, II)*: »Napolju je bio dan mutan i vlažan, / Plakao je vetar kroza mokro granje, — / *Kad vašim salonom jedan akord snažan* / Odjeknu k'o vapaj il' divlje ridanje«, u novoj verziji, u knjizi *Pesme* (1925) glase ovako: »Napolju je bio dan mutan i vlažan, / Plakao je vetar kroz pokislo granje, — / *Kad sobicom tvojom* jedan akord snažan / Odjeknu k'o vapaj il' tužno ridanje«. (Osim promene salona u »sobicu malu«, tu je i umesto govora »na *Vi*« govor *na Ti*«: kao da je sa salonom otišla i »Vi«-kurtoazija?)

[27] U prvoj strofi pesme *Poslednje viđenje*, umesto stiha: »U haljini beloj *od mletačke svile*« u knjizi *Pesme* je stih: »U haljini beloj *od providne svile*«, a govora »na *Vi*«, govor »na *Ti*«: kao da je sa salonom otišla i »Vi«-kurtoazija?) uzglavlje ti bile«. — V., u vezi sa ovim preoblačenjem Mrtve drage, njegove stihove u stilu *građanskog* kulta dostojanstva, Dučićevog i Rakićevog, ali svedenog na strah od tuđeg podsmeha: »Bol i tugu svoju ja skrivam u sebi, / *Kao mrtvu dragu pod vencem od ruža* [ne, dakle, više sa kamelijama!], / I nikada nikom otkrio ih ne bi. / — / Ja se plašim lažnog saučešća ljudi / I podsmeha tajnog« *(Kad tako mora biti . . . ; Pesme, 1925)*.

osporno, nisu odgovarale građanskom ukusu 1925. više no građanskom ukusu krajem prošloga veka (sve iako ih je prepun časopis *Misao* Sime Pandurovića, kao herbarijum davnašnjega cveća), ali koje su mu izgledale očito prihvatljivije od kamelija Luvr-kulture pre Četrnaeste.

Ovo preoblačenje mrtvih i promene u dekoru njihovog odra bilo bi užasavajuće da ti mrtvi nisu fiktivni: da ta smrt nije, kao i kod tolikih drugih pesnika Mrtve drage, *lažna smrt,* tako da Mrtva draga i nije ništa drugo nego krojačka lutka »u haljini beloj od mletačke svile«, koja može da bude, ako zatreba, i *Psiheja* kojoj »u odori beloj viti stas se gubi« dok »Koprena joj tanka bela nedra skriva«,[28] ali, ništa teže, i *Domovina,* koja stoji, bleda, oborene glave, dok »Božansko joj oko / Lije suze gorke *na odoru belu«.*[29] *Između Mrtve drage, Psiheje i Domovine nema bitne razlike:* to je uvek aranžman iste rezignirane »otmenosti«, koja može da bude ovako secesionistički dekorisana i stilizovana (u stilu *la belle époque),* ali koja se produžava i bez ove dekoracije, kao u Jovanovićevim stihovima posle prvoga svetskog rata: »Tužna dušo moja, pesmo neslušana, / Snosi sudbu svoju krotka i pokorna! / Osećaš li kako posle teških rana / Klone naša snaga svela i umorna? / Pusti neka kraj nas život besno teče, / — / Našto borba naša, kada je on jači? / Čekajući mirno svoga dana veče / Snevaj u svakom kutku, još snevaj i plači«.[30] Nema haljine (ili odore) bele Psiheje, i nema pejzaža, dučićevskog, u kome je M. Jovanović tražio ovu Psiheju (»Daleko od mene, tamo gde pod mračnim / Senama od vrba reka se razliva, — / Sada bludi Ona. U očima plačnim / Neizmerna tuga i seta počiva«),[31] ali imperativ povlačenja (imperativ da se čeka, mirno, svoga dana *veče),* u neki *»kutak«* (da se tamo sneva i, takođe, *plače),* ostao je isti. Taj »kutak«, iz poratne pesme *Snevaj, dušo . . .,* isto je što i skrovito mesto »pod mračnim senama od vrbe«, na kome Psiheja, sa očima plačnim, »bludi«: isto je što i salon (nokturna), ali i onaj »rodni kraj«, kao »tihi

[28] *Psiheja; Pesme, I.*

[29] *Pesme Domovini: Pesme, I.*

[30] *Snevaj, dušo . . . ; Pesme* (1925). Pandurović je ovu pesmu, objavljenu najpre u časopisu *Misao,* štampao u svojoj *Antologiji najnovije lirike* (v. treće, prošireno i ilustrovano izdanje, *Misao,* Beograd, 1926; osim ove pesme uvrstio je u *Antologiju* i Jovanovićevu pesmu *Jesenje slutnje).*

[31] Takođe u pesmi *Psiheja.*

kraj« i, još bliže ovome salonu, kao »skriveni kut« o kome je ovaj pesnik »salona sa klavirom« pokušavao da peva još pre Četrnaeste, u isto doba kada se trudio uzaludno da čuje nokturno iz klavira svoje gospe, bez i najmanjeg ustručavanja sposoban da tvrdi kako ga »mame čari seljačkog ognjišta, / I pesme junačke i starinske rime«, i da voli selo, jer u njemu ljudi »ne znaju ništa, / Sem da vole bližnjeg i da plaču s njime«,[32] pa su se tako ovi svevoleći i rasplakani seljaci pridruživali Milutinu Jovanoviću i njegovoj gospi (pod pokroviteljstvom Alfreda de Misea), a taj rodni kraj, u kome su »ljudi prosti i k'o deca čedni«, i gde se on, »izmučen životom i večitom brigom«, sklanja kao u »kut skriveni«[33] (kao u građanskoj mitologiji zavičajnosti, rođenoj u »rezignaciji« građanstva nezadovoljnog svojim životom), ne pričinjava li se, uistinu, kao »salon sa klavirom«, stvoren da se u njemu svira *doloroso i appassionato,*[34] ali samo *prestilizovan u selo,* deskripcijom površnom, i koja se odmah zaboravlja?

Milutin Jovanović ostajao je u ovome salonu i onda kada ga je pretvarao u »sobicu malu«. Iz njega nije mogao da izađe ni 1907, kada se, u epigonskoj strasti za prerušavanjem (u Dučića, Rakića, Šantića, Disa, Pandurovića), neiscrpnoj kao što je neiscrpna sama ova bezličnost, što podržava potrebu da se bude neko (ma ko), s onu stranu izbora (s onu stranu identiteta), u konfuziji duševnih i moralnih stavova, pojavio (on, pesnik »salona sa klavirom«, balova, kamelija i georgina zalivanih suzama) prerušen u »dekadentskog« otpadnika, u stilu Pandurovića i Disa, tako da u njegovoj knjizi *Pesme, II* čovek može da ga nađe kako drži svoju gospu za mali rumenkasti prstić, »na kom' opal blist'o je u zlatu«,[35] ali i kako se zgražava nad svetom »gde

[32] *Na selu;* u ciklusu *U rodnom kraju; Pesme, II.* (Ipak, ovo »volem« nije naučio na seljačkom ognjištu.)

[33] »Taj svet volem u kom ništa nije lažno. / Gde su ljudi prosti i k'o deca čedni, / — / Izmučen životom i večitom brigom / K'o bolnik se sklanjam u taj kut skriveni« *(U tihom kutku; Pesme, II).*

[34] Naslovi pesama u knjizi *Pesme, I.*

[35] »Osećah toplinu mišice vam gole, / I krišom vam stezah ružičast i mali / — / Prstić, na kom' opal blist'o je u zlatu« *(Na balu).* — Sa blistanjem ovoga opala u zlatu, na prstiću ružičastom i malom, meša se i misao o izgnanstvu »tužnoga Šopena«, da nestane u »misli«: »Da budete moja na večna vremena« (». . . I muzika dok je svirala sonatu / Izgnanika večnog, tužnoga Šopena, / — / Dušu mi je jedna obujmila mis'o, / Osećajem jednim ja sam tada dis'o / Da budete moja na večna vremena«).

poštenje zlatom kupuju i mere«,[36] očajavajući dok gleda »bednu borbu mlakog naraštaja«,[37] ili proklinjući svoje »celo gnilo pokolenje«,[38] kao da svoju »salonsku« nokturno-rezignaciju želi da stilizuje »dekadentsko«-boemski (zamenjujući Šopenov nokturno, sa svoga *soirée musicale,* svirkom kafanskih primaša).[39] Da bi konfuzija ovoga raspada indentiteta bila veća, i da bi groteskna sprdnja koju bezličnost tera sa ličnošću, i stihotvorstvo sa poezijom, stigla do totalnog intelektualnog slepila i amoralnosti, on je knjigu svojih »salonskih« i »dekadentskih« stihova posvetio anti-salonskom i anti-dekadentskom Aleksi Šantiću,[40] pa je, čak (kao da niko neće čitati te pesme, ili kao da

[36] » . . . Gde poštenje zlatom kupuju i mere, / I gomila gladna leži u ritama / I ljubav u kalu! O, da silnog srama!« *(Moj život!; Pesme, II).*

[37] »Ja nikada neću sagledati kraja / Podlosti i laži. Meni teško pada / Gledat bednu borbu mlakog naraštaja, / Mene guši zadah tog životnog gada« *(Spasitelju, dođi!; Pesme, II).*

[38] »Ja nisam ono što bih trebao da sam, / O, to me silno i boli i peče: / K'o bedno kljuse tromo kroz život kasam / I željno čekam tiho da padne veče. / — / I sav taj bol strašni i sve poniženje / Očajnički davim u prepunoj čaši, / Tada kunem celo gnilo pokolenje, / Drhćem od prokletstva kobnih dana naši!« *(Bolno saznanje, Pesme II).* — Ipak, to mu nije ništa smetalo da peva uspavanku svome sinu, u maniru patriotizma Vojislava Ilića Mlađeg: »Buji, paji, buji, moja zoro rana, — / Tvoje pleme hoće dosta muških snaga, / Trebaće te nekad Domovina draga« *(Mome sinu;* ciklus *Tiha sreća, 4; Pesme, II.* — v. i malograđansku bljutavost, u prvim stihovima pesme 5, istog ciklusa: »O, plači čedo, i bacakaj ruke / I nožice pune! Muzika tvog glasa / Goni s čela moga brigu i sve muke . . .«).

[39] »Rad čega da krijem: ja sam mnoge noći / Proveo u kutu prljave mehane, / I krepio vinom raslabljene moći / I dan ček'o vedri da s obzorja svane. / . . . / I sa tugom vidim — drugi b' možda plak'o, — / Da dan koji čekam neće skoro doći . . . / Svirče, što si stao? Momče, daj još vina!« *(Rezignacija; Pesme, II).* U ovoj rezignaciji, kao i kod drugih »dekadenata« prve decenije, kafana se pretvara u »pakao«: »Kao i svi drugi spuštam se polako / Tamo gde ne svetli luča nadahnuća, / Gde su kal i porok napravili pak'o« *(Mračno je i pusto;* u istoj knjizi), ali tako da slika idealne (srećne) prošlosti duše, koja se javlja u ovome »spuštanju« u »kal i porok«: »Mračno je i pusto sad u mojoj duši: / Gde *blistahu nekad sjajne kolonade* / Memljiv zadah sada ubija i guši, / *Srušen leži oltar* ljubavi i nade« (u istoj pesmi), nije ništa drugo nego slika Ilićevog, i Mitrovićevog, napuštenog »dvorca starog«: » . . . Prazan, nem i tužan stoji dvorac stari, / *Kolonada* mračna *ne blista* u zlatu; / U korovu leže *srušeni oltari* / Ne služe po njima u sjajnu ornatu / — / Sveštenici sedi . . . *(Moja mladost, 1; Pesme, II).* »Kal i porok« Milutina Jovanovića nisu ništa manje veštački od ovoga dvorca (čija su izvrnuta slika), ili od njegovoga salona sa klavirom. Ni salon, dakle, ni pakao; šta je onda mogućno?

[40] »Drugu i prijatelju / Aleksi Šantiću / u znak bratske ljubavi / posvećeno« (posveta u knjizi *Pesme, II).*

ih ni sâm nije čitao?), napisao i svoju »programsku« pesmu, pod naslovom *Moja pesma,* potpuno šantićevsku, i štampao je kao uvodnu u istoj knjizi pesama »salonske« i »boemske« rezignacije: »Ja zadršćem samo kada iz daleka / Čujem jauk one gomile što strada, — / Potrese me tupa od lanaca zveka«, prorokujući dolazak pesnika-vođe: »Tad će pesnik grmit' glasom silna Boga / I odjek će biti celog pokolenja, — / Zaboraviv svoja sva stradanja mnoga / Ginuće, da drugom potraži spasenja«.[41]

U knjizi pesama *Svetlim i krvavim tragom 1912—1918* (Sarajevo, 1919) pokušao je on da bude kao guslar nevidljivi koji gudi: »bilo jednom divno pokolenje«,[42] da »grmi«, u dvanaestercu (umesto da proklinje »celo gnilo pokolenje«), ali ovaj preobražaj »gnilog pokolenja« (»mlakog naraštaja«) u »divno pokolenje« što gine na Ceru i Mačkovom kamenu, nije značio i njegov stvarni pesnički preobražaj. Pod znamenjem Sili Pridoma, — čije reči (iz pesme *Otadžbina,* u prevodu objavljenom u *Srpskom književnom glasniku):* »Jedino u skupu čovek nešto vredi, / Oseća se ceo i postaje bolji«, i: »Hoćeš-nećeš, ti si dužnik mrtvim svima«, naveo je u knjizi *Svetlim i krvavim tragom,* — ovaj pesnik »salona sa klavirom« hteo je da bude pesnik »skupa«, ali njegove pesme, pisane u prvom licu množine, *Mi,* i kao zato da bi bile deklamovane pred bataljonom, pre juriša, ne ostavljaju za sobom ni najslabijeg traga: »skup« je tu ideološka aspstrakcija što ne dozvoljava nikakvu egzistencijalnu konkretnost i što, zato, pristaje samo na deklamatorsku retoriku.[43] U ratovima, gledao

[41] Ovu pesmu štampao je, takođe kao uvodnu, i u svesci izabranih pesama *Pesme,* iz 1925, samo što je iz nje izostavio ovu strofu o pesniku koji će »grmit' glasom silnog Boga«. Njegova »dekadentska« (pseudo-boemska) rezignacija dobija tako i dimenziju poznoromantičarskog patriotizma, a on se javlja u stavu romantičarskog patriota koji kune svoj »naraštaj bez ideala«, kao Milosav Jelić (takođe oficir, i takođe u prvoj deceniji stihotvorac Luvr-kulture), kome je posvetio pesmu *U buri života (Pesme, II):* »Sred podlosti niske i lažnih vrlina, / I gluposti mračne, duh nek ti se snaži: / Trebaće nas nekad naša Domovina. / — / A kad pređe čaša otrova i zala / Naš duh svet će ovaj ostaviti mirno / I naraštaj jedan s njim bez ideala«. Ideal pesnika kao *vođe,* iz epohe romantičarskog patriotizma, tu se zato ponovo javlja, i to pod senkom Milorada J. Mitrovića, kome je on posvetio pesmu *Pesniku (Pesme, II):* » . . . Mržnjom otrovanom nek ti glas k'o truba / Grmi protiv zala, bluda, nepoštenja, / Šibaj gadnu podlost gnilog pokolenja, / ujedaj k'o zmija otrovanih zuba. / — / Vođ onima budi što pod igom pište, / Zajedno se muči s gomilom što pati! / . . . / Silna je falanga što za tobom sledi: / Mrka lica, grudi očvrslih u bedi / Čuješ kako kliču: gde si vođu? Dođi!«

[42] *Noć posle bitke na Ceru*

[43] »I u grud'ma našim nepojamno, strasno / Raste žeđ za krvlju i osvetom ljutom, / — / Nek od naših tela bude piramida / Na domaku mile i rođene grude:

je ovaj negdašnji pesnik nokturno-»otmenosti« kako »U smrt idu dobri, pitomi seljaci« (kao svati okićeni ruzmarinom, ili kao da ide na mobu),[44] ali smrt ovih seljaka nije bila i smrt duše te iste rezignirane »otmenosti« njegove Luvr-kulture. Eksplozije rata, koje su raznosile ove »dobre, pitome seljake«, raznele su i Jovanovićev »salon sa klavirom« Luvr-kulture, ali duša rezignirane »otmenosti« te kulture preživela je i smrt ovih seljaka i katastrofu ovoga salona, i nastavila je da bludi, i posle rata (i uprkos onome: »Hoćeš-nećeš, ti si dužnik mrtvim svima«), kao »pesma neslušana« Milutina Jovanovića, putem ka nemosti, u »jezivoj noći« u kojoj nema ni »salona sa klavirom« ni »dobrih, pitomih seljaka«, nego u njoj još samo svetle razrogačene oči pitanja bez odgovora (ili pitanja koje, ovde, ne može ni da se postavi): »Kobna slutnja slazi u sve naše moći, / I kao pitanje u jezivoj noći / Svetle samo naše raširene zene«.[45]

/ Pokolenje naše hram Slobode zida / Nad mogilom crnom slovenskoga Jude« *(Retke bukve);* »Mi smo pali skromno u jednome nizu / Svetlih dana, koji sobom orkan nose: / Krvavu je sunce oblačilo rizu / Kad bi zrna vrela počela da kose« *(Pesma mrtvih — Sa Vlasine);* » . . . Dok pred nama blista koplje našeg stega / K'o sunce slobode zanosno i sjajno. / — / U grudima našim plamti oganj slave / I sija nam ponos sa mladačkog čela: / Mi, deca Morave, Timoka i Mlave / Paśćemo k'o žrtve velikoga Dela« *(Pred Višegradom).*

[44] »Zbijeni u duge i strašne kolone, / Okićeni kao svati ruzmarinom, / Poviše se k'o pod vetrom hrašće. Zvone / Doboši i gluho odležu planinom. / — Šarene se gunjci i košulje bele, / Mrka lica ljube zlatnog sunca zraci; / Zaćutale ptice, ne šumore jele: / U smrt idu dobri, pitomi seljaci. / . . . / Idu u smrt dobri i pitomi ljudi / K'o na mobu hučnu u jesenje dane. / I pevaju pesmu, staru, punu žudi / Koja budi spomen na krajeve znane« *(Mačkov kamen).*

[45] *Jesenje slutnje; Pesme* (1925).

Proka Jovkić

Mitologija čoveka apsolutne moći koji je, prihvatajući oduševljeno nepoštednu Borbu, stigao do svojih natčovečansko-božanskih visina, našla je u Proki Jovkiću svog junaka i svoju žrtvu: ako je bilo u srpskoj poeziji prve decenije i drugih pesnika koji su svoj stih pokušavali da stave u službu ove mitologije, jedino još Dušan Srezojević može da se uporedi sa Jovkićem po strasti sa kojom je *živeo* ovu mitologiju. Volja za moći nije, ni za Proku Jovkića, ni za Srezojevića, literarni nego egzistencijalni motiv. I život i smrt ove dvojice pesnika ostali su u senci volje za moći. Pri tome, međutim, i jedan i drugi bili su *vezani za proletarijat:* Srezojević, kao provincijski profesor, do kraja svog života (do smrti u ludnici) jeste borac za ideologiju proleterske revolucije; Jovkić, proleter (mesarski radnik, tipograf, raznosač robe), siromaštvom oteran iz Srbije u Ameriku još kao dečak, takođe je jedno vreme (iako neuporedivo kraće i nedoslednije od Srezojevića) pesnik koji pokušava da stihuje misao proleterske borbe. Tin Ujević, koji nije voleo ni razumeo Srezojevića, tvrdio je da je »Srezojevićeva najveća zasluga ipak u tome što je čovjeka proletera gurnuo u naručaj Übermenschu, a što je u posljednjoj pjesmi evokacijom Natčovjeka, ‚divna i uzvišena', pomirio Karla Marksa sa Fridrihom Ničeom«.[1] Ujević je osetio kontradikciju

[1] Avgustin Ujević, *D. Srezojević: Zlatni dasi, Slovenski Jug,* 1912, IX, 19, str. 158—159. — Ujević misli na stih »Grmi Nadčovek divan i uzvišen«, iz pesme *Mojoj liri,* koju je Srezojević objavio kao poslednju u zbirci, ali koju je pre toga štampala *Borba* (1911, III, 5).

između ideologije Srezojevića (pesnika Tucovićeve *Borbe)* i ovoga motiva Natčoveka u njegovoj poeziji. On, međutim, nije osetio da taj pokušaj »pomirenja« Marksa sa Ničeom nije delo Srezojevićevo nego delo sveta u kome je Srezojević, kao borac za stvar proletarijata, bio osuđen na najstrašnija progonstva koja će se završiti njegovom smrću u ludnici. Nije Srezojević gurnuo proletera u naručje Übermenschu, nego je svet samoga Srezojevića »gurnuo« ka tome Übermenschu, svet u kome je ovaj progonjeni pesnik proleterske revolucije doživljavao sebe kao borca među neborcima, kao nad-čoveka u pod-čovečanskom svetu (pod-čovečanskih svesti): taj Übermensch biće, na kraju, sâm Dušan Srezojević u beogradskoj ludnici.[2]

[2] Protivurečje između Marksa i Ničea, o kome je Ujević ironično govorio povodom Srezojevića, jeste tragično duševno-moralno prtivurečje između imperativa revolucije i pasivnosti sveta *u ime koga i za koga* se oglašava taj sâm imperativ. Ujeviću je promakla Srezojevićeva pesma koja se zove *Gladijatori,* i u kojoj je Srezojević izjednačio borca sa gladijatorom koji krvavi u areni dok se »gomila valjana« razilazi ne samo ravnodušno nego zadovoljna prizorima prosipanja boračke krvi. Srezojevićev Natčovek rađao se iz ovoga »gladijatora«: budućnost borca koji sebe doživljava kao gladijatora koji ostaje u krvi dok se »gomila valjana« razilazi, jeste sâm »Natčovek«, ili, ostajući u krugu Ujevićevog simboličkog govora, *budućnost Marksa je ovde Niče.* To je slom revolucionarnog borca, ali ne samo slom ideološki nego i slom totalni: duševni slom koji će se završiti, — sasvim u duhu »ničeanstva«, — ludilom.

Motiv natčovečanske volje jeste motiv koji se ovde razvijao srazmerno intenzitetu sukoba sa postojećim svetom (i sa postojećom svešću); ako je taj motiv jemstvo raspada revolucionarne svesti, i u Srezojevićevom i u Jovkićevom slučaju (iako na dva sasvim različita načina i sa različitim poetskim projekcijama), on je to zbog toga što je i jemstvo raspada *svake* svesti. To je volja za moći, rođena u negaciji sveta moći i nemoći, kao negacija same te negacije, ali i kao negacija same svesti. Zbog toga se ovo »ničeanstvo«, isključivo svedeno na duševni motiv volje za moći koju simbolizuje (u Srezojevićevoj poeziji) Natčovek, nađen kod Ničea (ali potpuno van svake dublje *intelektualne* veze s Ničeom, pogotovo u slučaju Proke Jovkića), najdublje iskazalo upravo kroz ova dva pesnika Borbe i Snage koji pripadaju proletarijatu (Jovkić) ili njegovoj ideologiji (Srezojević, a Jovkić znatno manje i konfuznije). Tamo gde je imperativ sukoba sa postojećim svetom bio najintenzivniji, u ovo doba, dolazilo je i do ovog »ničeanstva«. Otuda nije ni najmanje slučajno što se motiv ničeanskog usamljeno-herojskog Natčoveka javljao, takođe, i u duhovnoj sferi Mlade Bosne, prožimajući motive prometejskog romantizma i epske heroike (s posebnim naglaskom na kultu Miloša Obilića, koji je usamljeni atentator); to nije »literatura« nego pre svega život: to je Gavrilo Princip, koji nije samo pokušavao da »pomiri« moral herojskog deseterca i moral podzemne, anarhističke Rusije, — a ovaj, opet, sa gađenjem Sime Pandurovića na svet, — nego koji je voleo da recituje i Ničea, nalazeći sebe u njegovim stihovima: »Ja znam odakle sam, / Nezasitljiv kao plamen / Žarim i izgorevam samog sebe. / Sve što god ja obuhvatim zasvetli / Sve što iza sebe ostavim ugljenisano je, / Plamen sam bio i ostao« (v. o tome u knjizi Vladimira Dedijera, Sarajevo 1914, izd. *Prosveta,* Beograd, 1966).

Slično se dešavalo i sa Prokom Jovkićem, u isto doba; ako on nije bio progonjen do ludila, kao Srezojević, on je kao

Ovo ničeanstvo nije ideologija, još manje samodovoljna intelektualna konstrukcija, nego »nezasitljiv plamen« koji proždire i samog sebe. Tamo gde nema ovog »nezasitljivog plamena«, ovog poricanja postojećeg sveta, — sve do samo-poricanja, u totalnom sukobu ove totalne volje, pravcem ka iracionalnosti (pa i ka ludilu), — nema ni autentičnog ničeanstva: srpska građanska kultura prve decenije otkriva i prevodi Ničea, ćak grozničavo (Niče je, po časopisima i novinama, do 1914. jedan od najprevođenijih pisaca), ali on se javlja u njenoj poeziji prvenstveno kao literarni motiv građanskog individualizma, u stilu pseudo-aristokratskog prezira »gomile što nagle« (J. Dučić, *Mojoj poeziji; Srpski književni glasnik,* 1904, XII, 8), »pučine« koja je, za Ćurčina, »stoka jedna grdna« (u pesmi *»Pučina je stoka jedna grdna«; Srpski književni glasnik,* 1905, XV, 3), »bezdušne rulje« ili »svetine« Veljka Petrovića *(Svetini; Srpski književni glasnik* 1905, XV, 10), ili u stilu natčovečanskog (»prometejskog«) erotičara, — Dušana Maluševa ili Milutina Bojića, — koji objavljuje svoju veličinu: »I svi mi sad ljudi izgledaju mali, / samo ja sam silan kao Prometej!« (Mališev, *Elevatio; Brankovo Kolo,* 1906, XII, 28—30). U tome pseudo-aristokratskom stavu prezira, motiv Natčoveka (uglavnom dat vanredno posredno i uopšteno) nije i provokacija za stihiju iracionalnog. Milutin Bojić išao je, svojim kultom oslobođenog Erosa, ka kultu pseudo-ničeanski stilizovane dionizijske Snage, uspevajući da, u jednoj istoj godini (1911), napiše stihove gađenja na »boga miliona« (»Kako me tište ti bogovi svijul / Kako si bedan, Bože miliona!«, — u pesmi *Praznik, iz* 1911), užasavajući se i na samu ideju o jednakosti (v. njegovu pesmu *Vrane,* iz iste godine), ali i da potraži u ničeanskom motivu snage osnovu za svoju »filosofiju« propagandiste nacionalne mobilizacije na stranicama *Pijemonta:* »Samo oni koji su sposobni za život pobeđuju; oni od nas koji su nesposobni, padaju. (. . .) Pravo na život je sposobnost za život« *(Nova generacija; Pijemont* 1911, br. 78). Međutim, ta iracionalna snaga ostaje u njegovom duhu i njegovoj poeziji samo jedno načelo i jedan motiv. Ona ne prodire u dubinu duha, zato što tu nema totalnog sukoba sa postojećim, koji je neophodan uslov i za rađanje stvarne iracionalnosti kao krajnje neminovnosti ovoga sukoba, kakva je iracionalnost u poeziji Dušana Srezojevića ili njegov *agonijski kosmizam koji je autentični iracionalizam.* Otuda i unutrašnja neumitnost Ničea upravo u ovom čoveku koji piše »uvodnike« u stihu za socijalističke novine Dimitrija Tucovića: to je protivurečnost ideološka, ali do koje dolazi po logici ovoga totalnog sukoba: ne samo što nijedan pesnik građanske ideologije ovoga vremena nije poludeo (nego je ludeo ovaj progonjeni pesnik proleterske ideologije i proleter Proka Jovkić), već nijedan njen pesnik nije došao do iracionalnosti. (Dis, koji je autentični »otpadnik«, — ne samo idejni nego i čitavom svojom mentalnom strukturom, — takođe se okreće iracionalnosti.)

Najzad, možda je povodom Srezojevića potrebno setiti se i Bože Kneževića, filosofa, u čijim *Principima istorije (Red u istoriji,* 1898, i *Proporcija u istoriji,* 1901) javlja se motiv povratka kosmosu, kao i u Srezojevićevom, kasnijem, agonijskom doživljaju. Inspirisan Darvinovim i Spenserovim evolucionizmom, po

fabrički radnik *uništavan* do ludila. Apsolutno obespravljen, on je onaj koji traži apsolutnu pravdu; »u doba večnoga trvenja / U

kome je čovek krajnji stadij evolucije, on je došao do motiva neumitnog iščezavanja čoveka: »ceo život prirode je samo jedan sat, na kome je psihički život samo jedan sekund, organski život minut, a neorganski život celo ostalo vreme«, zbog čega je nužan povratak od heterogenog ka homogenom: čovek je najviši, poslednji vrhunac evolucije, ali pošto »stvari postaju onim redom kojim su potrebne, a postaju potrebne onim redom kojim stvarno postaju, pa zato i postaju kada su potrebne«, to čovek, poslednji u smislu evolucionističke teorije, nužno mora iščeznuti ili se izgubiti u kosmosu, koji je možda sâm bog kao ono najranije (»Najranije može biti samo bog«), kao ono »što nema granice u prostoru i vremenu, što je večno i stalno, što je svud i svakad, što je pre svega i posle svega, (. . .) čemu ne treba ništa«. Pri svemu tome, u vizijama Bože Kneževića javlja se *heroj*, koga je on našao kod Karlajla ali koji je za njega bio, suprotno Karlajlu, izraz milionskog pregnuća i svesti: on je najviši izraz čovečanskog (ili krajnja tačka heterogenije), i upravo kao takav prvi je osuđen na propast. Preko njega ide survavanje čovečanstva u ono što je prvobitno (homogeno). (Očigledno je da teološka konstrukcija herojstva Nikolaja Velimirovića, iz *Religije Njegoševe*, 1911, dobrim svojim delom potiče iz Kneževićeve filosofije.) Moguće je (čak sigurno?) da je Dušan Srezojević čitao Božu Kneževića: taj heroj, koji se javlja *kao poslednji* (iza njega ostaće samo Zemlja, ali ona koju neće imati ko da oplače, jer će njena smrt biti *poslednja* u ovoj regresiji od heterogenog ka homogenom, — v. Srezojevićevu pesmu *Poslednji samrtnik)*, na granici između čovečanskog i van-čovečanski kosmičkog, obuzimao je i njega kao Božu Kneževica. Očito je da i Srezojević i Boža Knežević, bez obzira na inače nepremostive razlike između njih (Srezojević je socijalist, Boža Knežević maštar čiji utilitaristički evolucionizam završava vizijama povratka u »prvobitno stanje« ili »boga«), *pevaju istu pesmu usamljenika kao usamljenih heroja osuđenih na smrt* (u kosmosu, kao u *prvobitnosti) upravo time što su najviši*. Motiv *najvišeg* (srezojevićevski »uzvišenog«), artikulisan u stilu karlajlovskog anti-Karlajla Bože Kneževića ili u Srezojevićevom stilu ničeanskog Natčoveka, jeste *sudbinski motiv duhova srpske kulture na prelomu 19. i 20. veka, posebno u prvoj deceniji* (»aristokratski« M. M. Rakić sanjao je, do kraja života, o Napoleonu, prikupljajući građu za monografiju o njemu, a seljački sin Gavrilo Princip o Milošu Obiliću, Ničeu i herojima ruskog anarhizma): to je tragičan, i duhovni i anti-duhovni, motiv svih koji su bili *od duha* u svetu kojim je vladala »životinjska potreba da se sve sroza i sve u blatu izjednači«, kako je to pisao Skerlić, u prikazu Kneževićeve knjižice *Misli*, 1902 (v. *Pisci i knjige. I*, Beograd, 1907).

Aristokratizam će se i u poeziji pesnika građanske ideologije, od Rakića do Dučića, javljati zbog toga, na jednom, kao reakcija na ovu težnju sveopšteg »izjednačavanja« u blatu, ali završavaće u neplodnosti (u ćutanju: Rakić, Ćurčin) ako ne završi u estetizmu (Dučić): dalji razvoj poezije zahtevao je pre svega oslobođenje od ovog aristokratizma, koji je bio i čovečanski i pesnički (gordo-recitujući) bezizlaz. Ako Dušan Srezojević svojim govorom o »gomili valjanoj« može *da podseti* na ovaj građanski aristokratizam prve decenije, on njemu ni najmanje ne pripada nego mu upravo protivureči: reč koju on izgovara o »gomili valjanoj« jeste reč napuštenog borca koji sebe oseća kao gladijatora. To nije reč odvajanja od »gomile«, u preziru, nego reč prezira u očajanju ovoga »gladijatora«: to je reč koja pokušava »gomilu« *da probudi, da je dozove a ne da je odbije*. Srezojević, »uzvišen«, koji je obuzet nekakvim apsolutnim »Odgovorom«, jeste transcendencija ovoga »gladijatora«, i krvava i tragična: u ludnici, on ponavlja sudbinu Ničeovu: ako je simbol Natčoveka našao kod Ničea, sudbinu njegovu, kao sudbinu iracionalizma dozvanog totalnim sukobom sa svetom, on je našao u sopstvenome životu, *u svetu* kome je pripadao: Ničeov Natčovek je samo literarno-simbolička projekcija tog života i tog sveta. On je epifenomenalan: fenomen je u najstvarnijoj mogućnoj egzistenciji ovoga subjekta. To je, svakako, smrt proleterskog borca, njegova katastrofa (agonijski kosmizam Srezojevićev raste iz sloma ovog proleterskog borca); ali to je smrt koja potvrđuje sav borački njegov plamen: trebalo je biti div, »gorostas«, u Kragujevcu ili Jagodini, u prvoj deceniji veka, da bi čovek bio revolucionar, i uvek na domašaju ovoga protivurečja ničeovski-»divovskog« i marksistički anti-divovskog, koje je moglo da se raspali (tamo gde je revolucija bila stvar *totalnog* bića a ne samo stvar ideološkog opredeljenja) u protivurečja razumsko—van-razumsko.

Romantizam, na koji je, svojom mladošću, bio osuđen radnički pokret u Srbiji, tu nalazi svoju duševnu i moralnu stvarnost: to nije samo »vera«, suprotstavljena stvarnosti najniže mogućne svesti, nego je to i *iracionalnost* ove vere, ali iracionalnost koja se, paradoksalno, zasniva upravo na jednom izvanredno naglašenom *racionalizmu*, kakav je bio svojstven misli radničkog pokreta ovoga vremena, i koji će ići sve do pozitivističkog sujevernog ubeđenja u svemoć nauke (u neprevaziđenom stilu Svetozara Markovića: »Nauka je dokazala«). Srezojevicev paradoksalan racionalistički iracionalizam (racionalistički po sintaksičkoj formi, ali čiji sadržaj jeste iracionalan) izvire, i neprestano ga obnavlja, iz ovog protivurečja iracionalno-romantičarske vere koja se zasniva, međutim, na primesama krajnjeg, — pa čak i građanski-pozitivistički stilizovanog, — racionalizma. Racionalizam Srezojevicev jeste stvar iracionalnog verovanja u mogućnost apsolutnog »Odgovora«: Revolucija je taj apsolutan Odgovor; kriza vere u Revoluciju jeste kriza ovog racionalizma, odnosno kriza ove vere u Revoluciju kao u apsolutan Odgovor. Ta kriza jeste iracionalizam, koji će se projektovati u vizijama van-čovečanski van-razumskog kosmosa. Kosmos je van-racionalno ćuteći. On je ne-odgovor kao ćutanje ili kao ništavilo, ili kao smrt čoveka koji odgovara, odnosno kao smrt *najvišeg* čoveka, koji je *herojski čovek:* u najvišem svom trenutku, u svome zenitu, čovek je heroj koji se utapa u ćutanje: čovek koji se, u tački svoga zenita, utapa u van-čovečanski (negovoreći) kosmos. Heroj ili »gladijator« u samosvesti: ničeanski Natčovek, koji se uzdiže iz sopstvene krvi, iz zaborava (ne-svesti) »gomile valjane«, u kosmos: *njegova veličina je njegova smrt, i njegova smrt je njegova veličina*. Njegov trijumf jeste trijumf ništavila. Njegova »univerzalna Zagonetka« nije isto što i »tajna zagonetka sveta« jednog Mihaila Mirona (v. Mironovu pesmu *Sfinga; Srpski književni glasnik*, 1904, XI, 7), niti isto što i motiv mističkog univerzalizma Dimitrija Mitrinovića (v. njegovu pesmu *Moja vjera*, iz 1908). Dok oni otkrivaju kosmos u zanosu težnje ka svejedinstvu, ili u potrebi da »nerešivu Zagonetku« suprotstave savršenoj poznatosti savršeno neprihvatljivog sveta, u stilu svojevrsne *emigracije* iz njega, ovaj borac ideologije proleterske revolucije nalazi je kao »gladijator« oboren u sopstvenu krv i u osećanju da je napušten od svih. To su *dva kosmosa* koje treba razlikovati ništa manje od ove *dve vere* ili od ove *dve*

kome svaki otima i grabi / . . . / Kad kliču jaki —ali plaču slabi«, on je bio u stanju da poručuje: »U ovom dobu nema više

braće!«,[3] ali ne zato da bi pao u očajanje već da bi se iz ovoga »nema više braće« uzdigao do mita o sebi kao duhu koji je došao da »put večne Istine otvara«.[4] On je nepomiren među pomirenima, snaga među slabima, kult moći koji će se razvijati sve do mita o sopstvenome titansko-prometejskom pozvanju. To više nije dučićevska »priča o Jakom« kao o nekom drugom, već je taj Jaki sâm Proka Jovkić za svoju sopstvenu svest. Kad pokušava da pročita priču o Jakom kao o sebi samom, vrtoglavo se približavajući izvesnim motivima natčovečanske volje usamljenika, on ne mora da čita Ničea: dovoljno mu je da osluškuje svoj sopstveni gnev. U istoj godini u kojoj je, beskrajno daleko od njega, u dubokoj srpskoj provinciji, Srezojević objavio sebe kao pesnika, objavljujući da se jedan gorostas u njemu budi, — i kao odazivajući se, tom prvom svojom pesmom (i gotovo predviđajući čitavu svoju sudbinu), pozivu nekakvog »noćnog glasa«, — ovaj anonimni član američkog proletarijata odazivao se sopstvenom gnevu: na njegovim kolenima, u noći, smenjuju se knjige Bakunjina, Mihajlovskog, Kauckog, ali i Montenja, Hegela, Kanta, Berklija, Tolstoja, koje on čita grozničavo, — kao čovek koji nije stigao, u Srbiji, da završi ni osnovnu školu, i kao radnik koji u Americi (u kojoj je boravio od 1904. do proleća 1911), posle rada, pohađa večernju školu, — ali čije stranice osvetljene su njegovom gnevnom voljom. Ta volja vodi ga rečenicama koje su drugi pisali, rukom anarhista ili rukom metafizičara; ali ona kao da, istovremeno, odviše jakom svetlošću osvetljava te rečenice, tako da Proka Jovkić jedva da može tu nešto da pročita: duh i slova se rastaču pod plamenom njegove volje, utoliko žarkijim, i pomamnijim, što ovaj proleter, suočen sa svojom bedom, između Berklija i Marksa, nema ništa drugo osim sopstvene, savršeno iracionalne, volje koju u stvarnosti ne samo što ništa ne potvrđuje nego je sve najsvirepije poriče. To je volja poricanja onoga koji je poreknut, i volja odbacivanja onoga koji je odbačen, ali odbacivanja koje, vremenom, iz stiha u stih i iz

sudbine: sudbine prezira sveta, bez krvi, i sudbine Natčoveka koji se rađa u očajnički krvavom »gladijatoru«.

[3] U pesmi *Prokleto doba; Knjiga Pjesama,* izd. *Srpske nezavisnosti, Okland,* Kalifornija, 1908.

[4] »Ja nisam doš'o k'o vi da se sramno / Pred bogom i pred ljudima pretvaram, / Već da put večne Istine otvaram / I rušim redom sve lažno i tamno« *(Mnogima; Knjiga Pjesama).*

knjige u knjigu (u bujicama reči koje kao da ovaj pesnik »bljuje« na svoja usta, u zanosu odviše velikom da bi i jedna reč taj zanos mogla stvarnije da preživi), kao da se totalizuje: odbačeni *Proka Jovkić odbacije sve.*

Njegov anti-tradicionalizam u srpskoj poeziji prve decenije najneposrednije i najdoslednije artikulisan, *kao ideja,* — i u stilu zakasnele romantičarske didaktike stihovane po uzorima versifikacije osvajane kroz *Srpski književni glasnik* (najverovatnije ipak, više posredno: kroz Šantića koji u ovo doba uči, marljivo, novu versifikaciju iz *Glasnika),* — jeste apsolutan: prošlost je prošlost zverstva, neljudskosti u samom čoveku. Ona je »trula« i »nema u njoj ništa«.[5] Iz ovog anti-tradicionalizma, Proka Jovkić okrenuće se, patetikom romantičarskoga stiha, i protiv kosovske mitologije,[6] zbog čega će u najnovije vreme da bude oglašen pretečom anti-vidovdanskog Crnjanskog (iz *Lirike Itake),* i to tako što će u njegovom glasu iz *Knjige Pjesama* da se pozna hitac atentata, izvršenog iz daljine.[7] Međutim, ako je ovaj pesnik doista atentator na vidovdansku mitologiju, on je to (sasvim usamljen, u 1908) zato što je atentator na apsolutno svaku prošlost, a pre svega na svoju sopstvenu. Njegova ljudska i pesnička istorija nije ništa drugo do serija atentata: ona je savršeno diskontinualno-protivurečna, a jedino što kroz nju traje, kao neumoljiva, nepromenljiva konstanta, to je njegova volja, u neprestanom svom uveličavanju, i to je ovaj *atentat na prošlost kao metoda.* Proka Jovkić, koji je pucao (i po tome će, pre svega, biti zapamćen?) na »vidovdansku« mitologiju, nije samo očajnik sa američke ulice koji je, u devetnaestoj svojoj godini, pokušao samoubistvo, pucajući sebi revolverom u srce,

[5] »Ostavite prošlost! Nema u njoj ništa: / Vascela je trula i odvratno vrlo? / Sva je ona samo slika razbojišta / Na kome se klalo nebratski i trlo« *(Iz Pesama nezadovoljnika i roba; Knjiga Pjesama).*

[6] »Ja pjevati neću o Kosovu više, — / Mrsko mi o njemu da mislim i zborim, / Raskidaću vjence, što mu dosad sviše, / Jest, tako mi svega! / — / Ja dizati neću više u nebesa, / Ni slaviti vaše vječno rodoljublje. / Vrline su naše slabe, kao lesa — / Trošne, kao šumsko već istrulo dublje. / Jest, tako mi svega!« (u pesmi *Jest, tako mi svega; Knjiga Pjesama).*

[7] Velibor Gligorić video je u Jovkiću (zbog pesme *Jest, tako mi svega!)* »preteču onom rušenju vidovdanskog motiva u poeziji Miloša Crnjanskog«; glas Jovkićev, iz ovog vremena, za njega je »kao hitac atentata (. . .) ispaljen iz velike *daljine« (Mladost proleterske poezije u Srbiji,* u knjizi *U vihoru,* izd. *Nolit,* Beograd, 1962).

niti je to samo proleter koji je iščekivao doba »Kad ništa više neće bit' nasledno«,[8] nego je to Jovkić koji puca u *Srbina Slobodanovića*, tj. u samoga sebe koji je, pre objave *Knjige Pjesama*, kao član društva *Srbobran*, u Čikagu pisao i štampao pesme upravo u duhu »naslednosti«: u duhu zakasnelog, »kosovskog« (»vidovdanskog«) romantizma, i koji je, pošto je društvo *Srbobran* odbilo da mu štampa te pesme (inače sasvim beznačajne), u očajnom gnevu napisao autobiografsku knjižicu *Ispovest*, štampajući je u svega nekoliko primeraka, istupio iz društva *Srbobran* i pristupio socijalističkom pokretu.[9] Otuda je *Knjiga Pjesama* krajnje ideološki konfuzna: nju piše čovek koji je plakao i na samu reč *Srbija* i član socijalističke organizacije.[10]

[8] *Vera budućnosti; Knjiga Pjesama.*

[9] Budimir Grahovac, *Život i smrt Proke Jovkića — Nestora Žućnog*, Niš, 1915. (Ova knjižica, napisana i štampana odmah po smrti Proke Jovkića, — jedna od poslednjih knjiga *države Srbije*, pre njenoga sloma 1915, — ostaje nezaobilazna: nema razumevanja duše i duha Proke Jovkića bez nje.) — Grahovac kaže da se sve ovo, između Proke Jovkića i *Srbobrana*, dešavalo 1907. Već 1908. Jovkić je napustio Čikago i prešao u Pitsburg, s namerom da izuči tipografski zanat, sanjajući da kupi štampariju u kojoj bi mogao sâm da štampa svoje pesme: »Hoću da stečem štampariju, pisao je on Grahovcu u ovo doba, i onda da pišem, ja, štogod osećam i štogod želim. Svet je lažan, lažan u svojoj osnovi, prljav i sav životinjski, ja više nikom ne mogu verovati, ponovo čitam Berklija, *dobio sam Kanta i kunem i sebe i one koji su me rodili*«. Aprila meseca iste godine prešao je u Okland, u Kaliforniju, na poziv V. Radojevića, vlasnika i urednika tamošnje *Srpske nezavisnosti*, koji mu je pomogao da štampa (u hiljadu primeraka) *Knjigu Pjesama*. Odmah po izlasku *Knjige Pjesama* napustio je socijalistički pokret. Neko vreme, u odsustvu V. Radojevića, uređivao je *Srpsku nezavisnost* i pisao uvodnike za nju; ti uvodnici su, navodno, doprineli propasti lista, pa je Jovkić napustio Okland pre no što se Radojević vratio, i prešao u San Francisko, gde je živeo od pomoći prijatelja (i Radojevića, pre svih, koji ga je u međuvremenu tamo našao), i štampao *Poeziju Neba i Zemlje* s pretenzijama »metafizičkim«, godine 1910, da bi zatim otišao u Frezno, gde je kao mesarski radnik sekao meso i raznosio ga kupcima.

[10] »Verovao je da je za sve Srbe Beograd jedino mesto u svetu koje je u stanju da preporađa i vaskrsava ljude, toliko je voleo Beograd i Srbiju da je u mnogim besanim noćima plakao za njime kao dete za izgubljenom majkom« (Simo Šobajić, *Proka Jovkić*, u knjizi *Iz kršnog zavičaja*, izd. *Narodna knjižnica*, sv. 116, Beograd, god?); Šobajić se još seća i jednog događaja u San Francisku, u tramvaju: pošto je naišao na grupu Jugoslovena, Proka Jovkić je stao da kliče, raširenih ruku, Srbiji, Hrvatskoj, Sloveniji, nudeći sve svoje saputnike u tramvaju voćem, koje je tada bilo retko u San Francisku: »Prokino je oduševljenje bilo neopisivo, silno, razuzdano, gotovo van granica«. — Svakako, to je proletarizovani Srbin u Americi (jevtina radna snaga), za koga je Srbija, južno od Save i Dunava, — koju nikada pre toga nije video, ali valjda i *upravo zato*, — obećana zemlja. Međutim, taj čovek koji plače za Srbijom »kao za izgubljenom majkom« jeste i čovek koji je izgubio majku u četvrtoj godini, što je za njega bilo sudbonosno: po očevoj ženidbi morao je da napusti roditeljsku kuću. Osnovnu školu prestao je da pohađa u devetoj godini, prelazio je sa zanata na zanat, ne završavajući nijedan, da bi, 1904, u osamnaestoj godini, otišao u Ameriku.

Otuda je, takođe, njegov socijalni bunt, koji ga je uveo u istoriju poezije srpskog radničkog pokreta, prevashodno romantičarski stilizovan, i to u odjeku na prometejsko-titanski romantizam snage Alekse Šantića i Veljka Petrovića (onoga između 1906. i 1908), tako da njegova sopstvena egzistencija ovde jedva da ostavlja, i to tek ponegde, sasvim slabi trag. Ovi stihovi, sudeći po njihovom jeziku, simbolima i metaforama, mogli su da budu napisani i u Šantićevom Mostaru ili u Sarajevu i Beogradu Veljka Petrovića, i to rukom koja kao da nikad nije držala kasapsku sataru nego samo pero nacionalno-romantičarskog barda: to kao da je Šantić, ostajući u biti potpuno nepromenjen, pokušavao da nastavi svoj romantičarski titanizam u čikaškim klanicama. Ni traga, u slikama i asocijacijama, od Jovkićevog najličnijeg proleterskog iskustva Amerike. Pesnik koji ih piše, zanet svojom gnevnom patetikom, kao da nije morao ni jednoga jedinog dana da bude mesarski momak, ili tipografski radnik, ili raznosač robe u velikim američkim robnim kućama, da bi ih napisao: to je *romantizam snage, jači od svake stvarnosti* (pa i od ove, proleterske, američke): ako je atentator, Proka Jovkić je pre svega romantičarsko-prometejski atentator na sopstvenu stvarnost, *atentator na konkretnost* sopstvene egzistencije.

Njegova lektira u tome je, nesumnjivo, značajna. (On, rođeni Bačvanin, čak usvaja u prvim svojim pesmama i ijekavicu: delimično to može biti posledica njegovoga druženja, u Americi, sa Crnogorcima i Hercegovcima, ali je to u prvom redu stvar uticaja šantićevskog, — ali i uopšte epskog, — herojskog romantizma.) Međutim, ta lektira jača je od Jovkićeve stvarnosti onako kako je volja prometejsko-titanskog romantizma jača od nje: ako je ovaj pesnik, koji je pisao pesme pod naslovom *Pesma slobode, Tiranima, Mač u ruke, Borbe hoću*, nastavljao patetiku romantizma koja uništava apsolutno svaku konkretnost sopstvenog Ja, on je to činio neuporedivo više po nalozima ove volje što traži svoju apsolutnost nego po diktatu lektire: i kasnije, kada se bude oslobodio ovog šantićevskog romantizma snage, i kada bude sebe tražio u sasvim drugoj (i ovoj direktno suprotnoj) ideologiji, pa i sasvim drugačijim stihom, on neće prodreti dublje

u sopstveno iskustvo. On ostaje egzistencijalno apstraktan po volji apstrahujuće volje za moći. Ta volja uzdizala ga je, neprestano (tipično šantićevski), nad svima drugima, kojima je on upućivao reči prezira (i kao ubeđen da je isključivi smisao pesnika *u pedagogiji prezira* kojim romantičar-bard, serijama uvreda, ima da probudi pospano ropsko pleme: »Dokle ćete biti, ko zverad i stoka, / U niskoći svojoj bezoki i slepi?«)[11] Ima u gnevu te budilačke pedagogije (ali i u jedva skrivenom očajanju ovoga proroka i vođe koga nikako da čuje njegov ogluveli i oslepeli narod), nečega što, samom sobom, *kao da može* da imponuje. Ali sve isključivo ostaje na obećanju poezije, koju proždire ovaj gnev čiji ritam, strofama što se završavaju istim refrenom (koji refren, opet, biće istaknut i kao naslov),[12] gubi udarnost gubeći egzistencijalnu konkretnost: to je, ipak, *stil »prosvetiteljske« moralistike koji se produžio kroz romantizam,* onemogućavajući egzistencijalno-konkretnom Proki Jovkiću, proleteru, da se objavi i najmanje i da, tako, svojim objavljivanjem, dâ neophodnu protivtežu ovoj patetičnosti. To je Proka Jovkić koji, zaveren buđenju svih i svakoga (sopstvene nacije, ali i celoga čovečanstva), ne samo što je nesposoban da makar i samo za čas probudi svoju sopstvenu egzistencijalnu konkretnost, nego patetičnim stihovima »prosvetiteljskog« romantizma kao nekim valjcima, surovo, i nepopravljivo, prelazi preko nje. Nema sumnje, svi su u »niskoći«, a samo je on, — sasvim šantićevski, — »na visu«. Otud je mogućan ovde odjek na Šantića u Čikagu i Oklandu, koji će biti jači od samoga Oklanda i Čikaga (od samog Jovkićevog iskustva):

Na vratove vaše jaram su navukli,
I sa njim idete bez misli i tupo;
Budu li vas katkad ajkačama tukli,
Trpićete i to ponizno i glupo.
Ah, volovi vi ste!

(u pesmi *Ah, volovi vi ste!)* Ali u ovoj patetično stilizovanoj pedagogiji prezira, koja izaziva, kao reakciju, prirodan otpor (nema saživljavanja sa pesnikom preko ovoga »Ah, volovi vi ste«,

[11] U pesmi *Oh, ta dokle?; Knjiga Pjesama.*

[12] Ovaj stih-refren, istaknut i kao naslov pesme, uvek je završni stih u strofama od po pet stihova *(Jest, tako mi svega; Ah, volovi vi ste; Dignite se, braćo; Jest, ja ću da kunem; Idite od mene; O, nesrećna braćo).*

i zato ima senzacije *vulgarnosti:* totalno onemogućene poezije, jedne *brutalnosti* koja, možda, i nije ništa drugo nego *doživljaj* onemogućenog saživljavanja, u samom korenu brutalno uništene *simpatije),* prezir Jovkićev nije okrenut samo svetu nego i samom Proki Jovkiću. Onaj koji je »na visu« nije samo iznad drugih nego je iznad sebe samog: gnevnim očajanjem patetično uzdižući se nad drugima, on se uzdiže i nad samim sobom ili nad svojom sopstvenom egzistencijom. To je apstrahujuća sila volje za moći, suprotstavljena svetu nemoći *(provocirana* tim svetom), ali i samoj živoj egzistenciji, *čovek Prometej* suprotstavljen, ogorčeno-očajnički (i očajnički prezrivo), pasivnosti čovečanstva, ali i svojoj sopstvenoj sadržini, kao nekakvo romantičarsko apsolutno Ja (apsolutna volja) ili Nad-Ja i za sebe samog, a ne samo za svet drugih: izvor savršeno iracionalne nad-egzistencijalnosti (kao van-egzistencijalnosti). To je Prometej koji nema ni lica ni sećanja, sopstvenom voljom uzvišen nad svetom (koji je ostao u niziji), ali i nad svojom egzistencijom, pa i nad svojom svešću: to je iracionalnost volje za moći, kao apsolutne volje, koja je egzistencijalno apstrahujuća, iracionalnost onoga istog natčovečanskog »gorostasa« koji se budio u Srezojeviću, budeći i njegovo ludilo i smrt.[13] To je buđenje čoveka nad-egzistencijalne (i anti-egzistencijalne) apsolutne volje, kao agonija svesti koja će se, i u iskustvu Jovkićevom, završiti duševnim slomom. To nije samo protivurečje sa svešću borca radničkog pokreta, nego je to i protivurečje sa svakom svešću: to nije iracionalizam kao intelektualno opredeljenje, nego *iracionalizam kao sudbina.*

Samo, dok je Srezojević nalazio poeziju u ovoj agoniji svesti (kao u »agoniji duha koji ludi«), kroz sukobe razumskog i van-razumskog, Proka Jovkić u istoj agoniji do poezije nije stizao, onako kako nije stizao do dublje svesti o ovom sukobu ili kako se, pesnički, tom sukobu nije otvarao. Tamo gde je Srezojević nalazio duboko unutrašnju patetiku pod slojem

[13] Iste 1908. godine kada je izišla *Knjiga Pjesama* objavio je Srezojevic svoju prvu pesmu, *Poziv* (jedinu koju je štampao u *Srpskom književnom glasniku),* i kao odazivajući se na poziv »gorostasa« kome se predavao Jovkić: »U meni kipi, bes me hvata ludi, / Demonska vatra proždire me, gori, / Gorostas jedan u meni se budi / Sa kojim niko ne sme da se bori. / — / O napred! Evo mene noćni glase«. Ti prvi štampani stihovi Srezojevićevi sadržavaju već čitavu njegovu sudbinu, »kao na dlanu«: na samom svom početku, ovaj pesnik kao da je zastao, za trenutak, pružajući nam taj dlan, da ovu sudbinu pročitamo.

savršeno smirene, čak i kao van-čovečanski (kosmički) *sleđene* verbalnosti, — kao patetiku sukoba van-razumskog i razumskog, koja je poetska jer je patetika duha a ne patetika verbalnosti odvojene od duha, prepuštene sopstvenom automatizmu, — Proka Jovkić ostajao je isključivo u patetici ove (pozno-romantičarske) samodovoljne verbalnosti. Iracionalnost volje za moći bila je i ostala sudbinska sila njegovoga života, ali ne i njegove poezije. On je stigao do ludila »gorostasa«, kao i Dušan Srezojević, ali ne i do *poezije* ovog ludila: ovom ludilu on je suprotstavljao svoj mesijansko-patetični (romantičarsko-prometejski) verbalizam, čija struktura je racionalno krajnje uprošćena, — bez i najmanjeg zatamnjenja i kolebanja, — isto onako kao što je taj verbalizam suprotstavljao svom najneposrednijem iskustvu proletera. Njegovo pisanje utoliko je verbalno patetičnije ukoliko je njegovo odbijanje iskušenja sukoba razumskog i van-razumskog dublje. Tamo gde je Srezojević, ponet voljom za moći, stizao do iracionalnosti apsolutne volje kao volje samog Kosmosa (u zloj slutnji agonije čovečanskog u sebi: »S dahom bogova nismo više ljudi«),[14] Proka Jovkić ostajao je, ponet vrtlozima iste volje ka duševnom slomu, *patetični racionalist,* onaj koji verbalnom patetikom »udovoljava« zahtevima iracionalnog i koji je sposoban da svu stihiju bića što je tu tražila i njegov duh i njegov jezik »zatvori« u literarno-veštački motiv *Sfinge* (one što se, u isto ovo doba, javlja i u poeziji drugih pesnika, za koje je iracionalnost bila ipak više samo motiv nego sila najličnijeg iskustva).

Njegovo *Nebo,* iz knjige *Poezija Neba i Zemlje (Izdanje Špira Radoičića i Blaža Lazarevića,* San Francisko, 1910), ne rađa se ni u kakvoj iracionalnosti (i kao simboličko-vizuelna njena projekcija, kao što je to slučaj sa Srezojevićevim Kosmosom), nego je to primitivno-romantičarski simbol apsolutnog (apsolutne Istine i apsolutne Svetlosti, ali i apsolutnog Uma), koji on traži, u neizlečivome svom romantizmu, kao antitezu *Zemlji,* i to onako kako u ovoj knjizi, uprkos povremenih (sasvim nejakih, uostalom) pokušaja ponavljanja romantičarsko-prometejskog mesijanizma, ideal metafizičke poezije suprotstavlja idealu poezije revolucije. Knjiga *Poezija Neba i Zemlje* je grob Nestora Žučnog: ovom knjigom Proka Jovkić odrekao se ideala revolucije, i to deklarativno, *u stilu razočaranog Mesije* koji se oseća prevaren

[14] U *Bezimenoj pesmi.*

od čovečanstva zato što ono nije potvrdilo njegov titansko-prometejski romantizam: »Hteo sam doneti svetlost i Vatru Nebesku; spasti / Anđelskim rečima svojim sve: bolje no sami Noje, / Al' ljudi — priroda ropska — ne hteše moj sveti plamen«.[15] *Sveti plamen* je tamo gde je on; »priroda ropska« tamo gde je čitavo čovečanstvo, nesposobno da iz njegovog duha primi taj Sveti plamen, čak jedino sposobno da se njemu, romantičarskom spasiocu, podsmeva (umesto da ga obožava i da mu se divi):

Čuo sam ja njihov podsmeh, video tu sablju oštru;
Svuda: u prosjačkoj izbi, u carskom dvorcu i kloštru;
Svuda su jednaki ljudi, jedni isti i slični,
I svojim stazama vični.
Ah, zemlja ostaje zemlja: nije joj do neba stalo.

(Duh genija slobode). Međutim, ovo razočaranje u »Zemlju« (kojoj nije do Neba stalo) ne raspaljuje osvetničkog Nestora Žučnog u razočaranom Proki Jovkiću. Razočaranje njegovo ne raspaljuje se u bes; naprotiv, ono je jemstvo za Jovkića da se odrekne, konačno, Nestora Žučnog u sebi: »Neću više da vas krivim: neću nizati / Bede vaše, ni smrtne vam rane ticati; / Reč osvete plamenite neću klicati, / Ni ko zmija za srce vas ugrizati«, — ali samo zato što su čovečanska bića (»priroda ropska«) dostojna isključivo da im ovaj bivši Nestor Žučni poruči: » . . . vi ste rođeni ne po svojoj, nego po volji Jednog Jačeg«.[16] — Taj *Jači* (koji se, u nekim stihovima *Poezije Neba i Zemlje,* zove i *Viši)* jeste bog ili »Uzrok: ona večita Snaga«,[17] primitivno-simbolično otelotvorenje religijskog determinizma koji se ovde, u duhu *»razočaranog«* Proke Jovkića, javlja umesto njegovog romantičarsko-prometejskog indeterminizma (apsolutne volje), i kao neposredno-deklarativna njegova negacija. Otuda je ovo »razočaranje« kojim umire Nestor Žučni, kao nacionalni i socijalni Mesija, za njega svojevrsna »metoda« otkrivanja determinizma. Ovaj proleter, koji otkriva boga kao »večitu snagu«, — kao *prvi uzrok,* — jeste romantičar koji kao da jedino razočaranjem može da pređe od indeterminizma apsolutne volje na

[15] *Duh genija slobode*
[16] *Duh genija slobode*
[17] *Bogu nepoznatome*

determinizam: razočaranje njegovo je, zbog toga, kao nekakav *most* koji se obale romantičarskog indeterminizma volje, — koja ne priznaje nikakvu stvarnost niti ograničenje koje ona iznuđuje, — prelazi na obalu determinizma, ali tako da ovaj determinizam nije u svetu nego, pseudo-metafizički, u bogu kao »večitoj snazi«, odnosno tako da ovaj »prelazak« sa indeterminizma na determinizam ne znači i prelazak iz apstrakcije van-svetske (i protiv-svetske) volje u svet, — spuštanjem na »Zemlju«, — nego prelazak u *Nebo*. To je »nebeski« determinizam koji ispoveda ovaj proleter, determinizam kojim on, — pronalazeći ga u svom »razočaranju« u čovečanstvo, — međutim, nikako ne protivureči volji za moći nego se toj volji upravo još više odaziva: Proka Jovkić koji je razočaran u sposobnost čoveka za slobodu, jeste Jovkić koji odlazi na Nebo jer je razočaran u Zemlju, Proka Jovkić koji se »metafizički« uveličava: razočaranje Jovkićevo je nezamenljivi (jedinstveni) način njegovoga preobražavanja od Mesije socijalne revolucije u »metafizičkog« Mesiju: ova *metafizika živi od razočaranosti,* i ovaj moralno do kraja degradirani proleter *hoće* to razočaranje onako kako hoće sebe kao nekakvu »alfu i omegu« sveta,[18] kao *duh* koji će povezati Nebo i Zemlju svojim saznanjem, svojom *Filosofijom vere* i *Verom filosofije.*[19] *On je gladan* tog »razočaranja« u čovečanstvo (razočaranja revolucionara), jer je gladan svoje apsolutne veličine (svoje apsolutne moći): volja za moći ne umanjuje se ovde razočaranjem, nego se ona njime uveličava, onako kako se Proka Jovkić »uveličava«, preobražavajući se ovako tim »razočaranjem« od socijalnog (zemaljskog) spasioca čovečanstva, u njegovoga apsolutnog spasioca: u onoga koji će da se ostvari kao sami njegov Um, kao njegova »alfa i omega«. To je lukavo-predumišljajno razočaranje, u funkciji uveličavanja volje za moći: to je sama lukavost ove volje za moći: zahvaćen razočaranjem, otkrivajući »prirodu ropsku« (odnosno uzdižući, silom razočaranja, ropstvo čovečanstva na ravan njegove »prirode«: nečega, dakle, apsolutnog, neizmenljivog), ja, Proka Jovkić (bivši Nestor Žučni) otkrivam volju »Jačeg« (ili »Višeg«): od profete socijalnog

[18] *Alfa i omega,* naslov jedne pesme u knjizi *Poezija Neba i Zemlje.*

[19] Naslovi pesama u knjizi *Poezija Neba i Zemlje.* (Dok je kao *Nestor Žučni* pisao *Pesmu slobode, Tiranima, Mač u ruke, Borbe hoću,* on sad piše pesme pod naslovima *Velika misao, Početak i svršetak, Duhovni zakoni, Alfa i omega, Tajanstvenost i zakoni života, Pesma harmonije i jedinstva života.)*

spasenja preobražavam se u proroka »metafizičkog« spasenja: u vrhovni (»metafizički«) Um koji *povezuje* Nebo i Zemlju povezujući »ropsku prirodu« čoveka sa saznanjem njenoga »prvog uzroka« koji nije na Zemlji nego na Nebu. Razočaran u čovečansku prirodu (otkrivajući da je ona *večito* ropska), ja, Proka Jovkić, odlazim u »večnost«; nisam (i ne mogu biti) spasilac čovečanske prirode (»Ah, zemlja ostaje zemlja: nije joj do neba stalo«); ali jesam *(i upravo zato)* »alfa i omega« Neba i Zemlje: moj socijalni poraz preobražava me u metafizičara: *meni ima mesta u večnosti metafizike jer mi nema mesta u istoriji.*

To je *lukavost volje za moći,* ali to je i tragičnost bića zahvaćenog njome: preobražaj Proke Jovkića od prometejsko-romantičarski pobunjenog proletera u »metafizičara« jeste likovanje volje za moći kao volje sveta Moći i Nemoći. Taj preobražaj dogodio se vrtoglavom brzinom, i to odmah pošto je izišla *Knjiga Pjesama.* U istoj 1908. godini, ovaj pesnik koga je Skerlić oduševljeno pozdravio kao pesnika koji »zna šta hoće«,[20] pisao je patetično: »Ja neću da nosim okov sramote i poniženja na sebi, i zato tražim od celog čovečanstva da to isto učini, tražim da svi ljudi budu svoje sluge i svoji gospodari u isto vreme, tražim da odmah prečiste sa tiranima, tražim to rečima i delima, a ako to ne pomaže, ja ću ih primorati da to učine razbivši im masku s kojom su sunovratili (?) svoju sreću i sreću svojih bližnjih«,[21] ali je, — samo koji mesec kasnije (posle Skerlićeve kritike), — bio kadar da piše: »Čuo si kako sam prošao sa prvom knjigom? Meni je sad žao što sam je izdao, zato što znam dati jaču stvar. Zbog toga sam počeo, *odmah,* raditi na drugoj, čisto filosofska stvar, pa, ili ili, ipak, ne sumnjam u uspeh. Molim te, u Čikagu ima, pošlji mi što pre Dumontovo izdanje filosofskih sistema, ne znaš koliko mi je potrebno? Ali, što pre, čuješ, jer vreme prolazi, taj najdragoceniji saveznik čovekov, ono prolazi nečujno i neće da čeka. (. . .) Ostavio sam socijaliste i neću više u nijednu organizaciju, oću da budem Čovek, da budem nezavisan«.[22] To su dva potpuno različita stava: stav čoveka koji zahteva od čovečanstva da raščisti sa tiranima, »i to odmah« (jedini je, među svim pesnicima ovoga

[20] *Srpski književni glasnik,* 1908, XXI, 313.

[21] Pismo B. Grahovcu, iz aprila 1908. (V. u Grahovčevoj knjizi *Život i smrt Proke Jovkića.)*

[22] Pismo B. Grahovcu, datirano: *Okland, 12. X. 1908.* (U istoj knjizi.)

doba, Proka Jovkić mogao da napiše rečenicu: *»tražim od celog čovečanstva«),* i stav čoveka koji je napustio socijalističku organizaciju jer hoće da bude *»Čovek«,* savršeno nezavisan, a sve maštajući o »čisto filosofskoj stvari«. Pa ipak, to su samo dva protivurečna izraza volje za moći: to je volja za moći u stilu anti-tiranskog romantizma, i volja za moći u stilu »metafizičkog« Čoveka koji će se objaviti kroz »čisto filosofsku stvar« (» . . . pa, ili ili«). Ne samo što se ne može reći da ovaj čovek »zna šta hoće« nego je teško reći da to, uopšte, on sâm hoće: to hoće samu sebe volja za moći kroz njega. On hoće da bude jak (uvek kroz neku »jaču stvar«): »čisto filosofska stvar«, to je neka velika stvar, stvar nebeska (za ovoga proletera biti filosof znači dosegnuti Nebo na Zemlji), ali stvar za koju on, očito, ne zna koja je to i kakva stvar (to će saznati iz Dumontovog izdanja filosofskih sistema). Pseudo-metafizički pesnik *Poezije Neba i Zemlje* (u duhu paradoksalnog voluntarizma bez cilja, kao neke čiste volje bez programa) jeste Proka Jovkić koji napušta socijalističku organizaciju (ali i same ideje socijalizma) da bi postao apsolutan *Čovek,* apsolutna moć: to je *drugi atentat Proke Jovkića,* njegov atentat na Nestora Žučnog; to je pobunjeni proleter Nestor Žučni koji samoubistvom, »razočaran« u čovečanstvo, postaje metafizičar. To je pobunjeni proleter koji atentatom na samog sebe treba da se preobrazi u filosofa, *proleter koji sanja da postane filosof,* ali tako što bi se sâm svetski Um objavio kroz njega i što bi on, stihujući ga, postao »alfa i omega«, onaj koji je najzad povezao Zemlju i Nebo, istoriju i večnost, svest i moć, htenje i stvarnost, — onaj koji bi postao bog upravo zato što bi sopstvenim duhom postao sveobuhvatan kao sâm Univerzum, ali i zato što bi se u njemu moć i svest izjednačili. *Ekvivalentnost moći i svesti, to je sâm bog: razlika između moći i svesti, to je čovek; čovek je više svest nego moć, i u tome je njegova tragedija.*[23] Zaostajanje moći za svešću je izvor čovečanske tragedije: u poslednjim svojim danima, — pošto je *Poezija Neba i Zemlje* već bila iza njega, pritisnuta opštim ćutanjem i udaljenija čak i od same Amerike koju je on napustio s proleća 1911, odazivajući se na poziv Skerlićev, — u Nišu Devetstopetnaeste,

[23] Po B. Grahovcu, u ovo doba Jovkić je bio obuzet idejom da »ni za Boga ni za Prirodu zlo, kao takvo, ne postoji, ono postoji samo za čoveka, s toga što je on viša svest a niža moć i dok je Priroda stanje sveta sa maksimalnom moći a minimalnom svešću, dotle je Bog apsolutna ekvivalencija svega: maksimum moći, maksimum svesti«.

u agoniji jedne države, ali i jedne epohe, s kojom je, zajedno, umirao, on je sanjao o ogromnom filosofskom spevu *Tragedija,* čijim bezbrojnim stihovima bi rekao sav užas ovoga raskola moći i svesti u čoveku.[24] Lutao je tada po Nišu, prepunom vojske i izbeglica (po tome gradu u kome su se prikazivale poslednje scene jedne kulture i jedne države, u kome je, u ovo isto doba, Milutin Bojić pisao spev *Kain,* obuzet idejom obračuna sa Bugarskom, — a ne sa čovečanskom tragedijom, — i u kome se, u štampariji *Gutenberg,* takođe u iste ove dane, Dušan Srezojević bio *zabarikadirao,* izbezumljen strahom od svojih gonilaca), govoreći o nekakvoj nadnacionalnoj, svetskoj organizaciji, kao jedinom spasu za čovečanstvo, ali i odgovarajući poznanicima, na pitanje kuda je tako žurno pošao, da ide na nekakav opšti, *svetski sud* na kome se svakome sudi, po merilima apsolutne pravde, jer je došao smak sveta i veliki sudnji dan.[25] Dešavalo mu se da dođe do na sami prag svesti, naslućujući da je izgubljen (»Najteže je, najgorče je prevariti se u sebi samom«),[26] ali je tu svest odbijao u stilu titana koji umire gluv i slep: ni stihije rata nisu mogle da ga probude iz ovog titanstva, pa se čak i stihija njegove sopstvene smrti pokazala slabijom od ove stihije slepo-gluvog titana u njemu: »Milioni braće odlaze u smrt, a ja nemam snage da im pomognem . . . Ja umirem! da, ja umirem svakoga časa . . . i pobeđujem i pobediću tu užasnu laž . . . i iznad smrti naći ću istinu«.[27] Istina, za koju on jedino može da zna, nije istina *u* smrti, *i kroz* nju, nego ova istina »iznad smrti«, istina kao moć (istina koja bi, odgonetnuta, bila sama moć): svest izjednačena sa moći, *dosegnuta ekvivalencija svesti i moći,* njihova sveizjednačenost ili čovek kao bog, apsolutna moć, onaj isti koji će se javiti u njegovoj pseudo-metafizičkoj *Poeziji Neba i Zemlje.*

Ako, u toj knjizi, bog ponekad još može da bude kao u epohi *Knjige Pjesama* bog skrivene pravde u svetu Momona i prljavih

[24] Po B. Grahovcu.

[25] Izgleda da je Milan Vukasović, njegov prijatelj iz ovoga doba, mislio na njega u tekstu *Na sud* (u *Vencu,* 1925, IV, 9—10), posvećenom čoveku koji je, sumanuto nekuda upućen, odgovarao ljudima na pitanje kuda je pošao da ide na *Opšti sud,* svetski, na kome je već počelo svakome da se sudi, po slovu apsolutne, nadzemaljske pravde.

[26] *Iz poslednjih pisama verenici* (Niš, 10. XI 1914); *Venac,* 1925, IX, 9—10.

[27] U pismu Trifunu Đukiću; v. Trifun Đukić, *Sećanje na Nestora Žučnog,* u istom dvobroju *Venca.*

radničkih predgrađa, bog koji treba da izvede iz bespuća svoj zalutali narod,[28] anti-kapitalistički bog Istine i Ljubavi,[29] bog osvete,[30] on je tu ipak, pre i posle svega, tvorac sveta koga treba primiti takvog kakav jeste: svet je delo njegovo, kao delo »Većeg«, — »al' tog Većeg ko ce kriviti? Tome Većem možemo se samo diviti«. Svakako, »svet je bedan: on zna samo skute lizati«,[31] ali patnja je većita, jer je delo većeg (Jačeg), pa se zbog toga pesma Nestora Žučnog, ma koliko da je on još uvek ponekad pokušavao da se opije svojim »škorpijskim jedom«:

Volem oluju i vihor, i buru: žučno i grko.
I puno škorpijskog jeda, otrovno životno piće:
Ono me ko čelik krepi

(Slepa sila), sve neumitnije pretvara u pesmu Jovkića kao »novog Epikteta«, ideologa bezglasnog trpljenja: »Trpi, brate. Snosi, druže. Muči. Zlopati«.[32] Taj »novi Epiktet« zna da »ima nečeg trulog u svetu«; ali ta »trulost« sveta je za njega, sada, greh, a misao o grehu uvek iznova vraća ga bogu: »imade nečeg trulog u svetu; imade mnogo / Koje do neba vapije u njemu; al' ko je mog'o / Sva zla tolika da sadi? / Ko je sve tako stvorio? Ah, strašni, tiranski Bože, / Ko je sve ovo doneo i koji su uzroci svemu tome krivi?«[33] Život se uliva, nepovratno, u »život Zagonetke«,[34] on je *enigmatičan* život, a stav ovoga pesnika, koji nije prestajao da ponavlja, u bezazlenosti neizlečivog romantičara, kako »Muževan čovek znade što je svrha«,[35] i koji je verovao da je napisao stih kad napiše: »Mir i borba, trajno vazda«,[36] očajnički pokušavajući da se iz svoje izgubljenosti okrene Suncu:

Pozdravljam te, Sunce! Iz prašine moje
I iz blata moga

[28] U pesmi *O dođi, Gospode moj.*
[29] *Živa je nauka tvoja*
[30] *Budi volja tvoja, Grešnikova pjesma*
[31] *Borba i trpljenje*
[32] *Pesma novog Epikteta*
[33] *Bogu nepoznatome*
[34] *Sfinga*
[35] *Pesma univerzalna*
[36] *Duh duhova*

(Pesma Suncu), jeste stav pesnika Sfinge: »Gde je početak Prostora i zašto uzroci svemu«? Ovog radnika koji je, sekući meso, izgubio dva prsta leve ruke, opsedaju Lucifer, i Kant, Kain, Juda, i Berkli, Isus Hristos, Devica (iz Biblije) i Epiktet; to je patos pometenosti, u grču za apsolutnim razrešenjem kao za apsolutnom Istinom, koji vodi rečenicama usiljenog logiciziranja, ukočenom jeziku jedne sasvim nemaštovite diskurzivnosti: ni ritmovi Biblije, koje on ovde pokušava da ponovi, ne mogu da savladaju ukočenost jezika. *Slobodan stih* koji se tu javlja lišen je, najčešće, svake muzike: to je stih ispod stvarnog jezičkog brujanja (ispod stvarno probuđenog jezika), onako kako je Proka Jovkić ispod ove apsolutne Istine, i to je *patos koji je izvan jezika onako kako je izvan stvarne misli:* to nije misao u egzistenciji (misao egzistencije), nego misao iznad egzistencije, kao i njena Istina, misao potpuno odvojena od najprisnijeg Jovkićevog iskustva, skrpljena od komada filosofije koje je on pokupio, nošen svojom nezajažljivom voljom, i prkoseći umoru duha i tela, u očajničkim bdenjima radnika koji, posle uništavajućeg rada, odbija san da bi tražio sebe kao ovog metafizičkog Mesiju, kao apsolutnog (apsolutno nezavisnog) *Čoveka* apsolutne (apsolutno nezavisne) Istine. Umesto dvanaesterca i jedanaesterca, u kojima je njegova romantičarska patetika socijalnog mesijanstva nalazila obrasce, to je, najčešće preko trinaesterca, koji je smrt patosa, najava gluvila, možda i nekakav stih između gluvila i muzike, između ne-bića i bića,[37] ovaj slobodan stih, ali

[37] Nije slučaj, izgleda, što je upravo Dis, koji je pesnički najizrazitije boravio između bića i ne-bića, kao između govora i ćutanja (ali i kao između ritma i aritmije), ovim *trinaestercem* napisao jednu od najznačajnijih pesama lirike 20. veka, pesmu *Možda spava* (1907; v. *Utopljene duše,* Beograd, 1911). Ono što čini posebnu vrednost ove pesme jeste upravo ovaj susret gluvila i pevanja, kao susret ritma i aritmije, i to čitavom jednom serijom njihovog međusobnog iskušavanja: to nije ritam koji je odoleo iskušenjima aritmije (kao iskušenjima ne-bića), u smislu dučićevske poezije čija najveća, nesavladiva slabost je upravo u njenoj snazi da ostane savršeno ritmična, usklađena, ali i savršeno *apstraktna* jer lišena svakog stvarnijeg odnosa sa aritmijom iz iskušavanja ne-bića, nego je to ritam neprestano iskušavan (napadan) aritmijom: poezija koja se *zbiva* otimanjem od ne-poezije, onako kako se biće tu nalazi, na mahove, isključivo otimanjem od ne-bića kojim je ugroženo. Dvanaesterački Dučić ne zna za suštastveno biće onako kako ne zna za ne-biće: on je veštački jer je savršeno ritmičan. Savršeni ritam je iluzija, opsena koja proždire biće. *Dučić je »sjajan«, jer nije u biću, koje nije »sjajno«.* Dis je, u pesmi *Možda spava,* ritmičko-aritmičan (i aritmično-ritmičan): biće u ne-biću, i ne-biće u biću. Njegova versifikatorska nespretnost, njegovo »ne-znanje« jesu znanje ove istine bića u ne-biću, i

ne kao stih koji, slobodno od obrasca metra, postaje stih slobode *za* novi poetski jezik, nego stih umstvovanja izvan izvorno-egzistencijalnog iskustva i zato bez i najmanje *napetosti* između tog iskustva i svesti: stih meditativnosti kojom iskustvo ne dolazi sopstvenom jeziku nego kojom se odvaja od njega, odvajajući se sve više od sebe samog, pod okriljem fantomskog »duha genija slobode«[38] koji kao da je terao surovu sprdnju sa ovim čovekom, primoravajući ga da oduševljeno piše: »Put je klizav: vrlo lako noga oklizne«, ili: »Ko zlo čini, zlo će mu se plodom rađati«,[39] da bi zaključivao: »Ljudskije je podnositi nego roptati«.[40] On objavljuje večitu Zagonetku, ali to mu ni najmanje ne smeta da stihovima tvrdi, u časovima svog van-stvarnog romantičarskog oduševljenja moćima saznanja: »Nema tajne što se neće jednom doznati, / Ni Istine koja neće tamu probiti. / Jer je samo ona Svetlost: Svetlost večita«;[41] ako, međutim, — i potpuno suprotno ovom oduševljenju Istinom koja svaku tamu probija, — on ipak prizna »Nerešivu Zagonetku«, to će biti samo između redova ispisanih u slavu »nepropadljivosti Života«: »Neka ceo svemir padne: neka selena, / Nerešiva Zagonetka, prahom postane; / Ne kukajte! Ne tražite u tom pelena! / Iza svega toga će Život sav da ostane!«[42] Život »preživljava« Zagonetku: ma koliko ovaj čovek hteo da dosegne boga (kao apsolutnu ekvivalenciju svesti i moći), nerešivost Zagonetke ne

ne-bića u biću: sve je u pitanju, i biće i ritam, i sve se ostvaruje (sve *jeste*, sve ipak dolazi do ritma, do bića) kroz ova iskušenja. To je Disov *trinaesterac:* otvaranje istini bića kroz istinu iskušenja ne-bića (ne-govora, gluvila). — Jovkić, međutim, u trinaestercu je samo gluvilo: on je *podlegao* gluvilu, potpunoj aritmiji.

[38] Naslov jedne pesme, u knjizi *Poezija Neba i Zemlje.*

[39] *Strasne misli*

[40] *Borba i trpljenje*

[41] *Istina.* — Ima u ovakvim Jovkićevim stihovima (ali i u drugim pesmama njegove *Poezije Neba i Zemlje)* nečega samoučkog: zaista te stihove piše, — kao što je u različitim prilikama već isticano, — duh tipično samoučki oduševljen svemoćnim znanjem, radnik-samouk Proka Jovkić koji se u predgovoru prve svoje zbirke stihova izvinjavao čitaocu zbog mogućih interpunkcijskih grešaka. (On upozorava tu čitaoce: zbog »pogrešaka u interpunkciji, u kojoj baš nijesam sasvim ‚kao kod kuće', neka ne krive mene, nego se kopljima obore na društvene ‚prilike', koje se eto nijesu pokazale ni toliko dobre, da me dignu do interpunkcijske visine jednog profesora«.) Pa ipak, sve to samoučko u *Poeziji Neba i Zemlje* nije osnovni izvor ovakvih stihova vere u apsolutnu Istinu: ono je samo *forma kojom se iskazuje njegova apsolutna volja, okrenuta apsolutnoj istini.*

[42] U pesmi bez naslova.

baca ga u očajanje: njega nosi »slepa sila« volje za moći koja »govori« slepim simbolima Istine, Svetlosti, Života: ona hoće njih, kroz Jovkića, onako kako hoće samu sebe, svoju sopstvenu *slepost.* To je slepa volja prostog (apsolutnog) htenja, oslepljujuća (i ogluvljujuća) volja za moći, volja apsolutne Istine (apsolutne Svetlosti). Jovkić, koji se utapa u »optimizam« nezavršivog Života koji će »sav da ostane« ne samo uprkos nerešenoj Zagoneci nego i uprkos raspadu čitavog svemira (čitave »selene«), jeste Jovkić ovog apsolutnog oduševljenja apsolutne volje, koje je savršeno iracionalno. On je ponet tom iracionalnom »slepom silom« (njegov bog, »slepa sila«, kao da ga potpuno osvaja već u Americi, dok je pisao *Poeziju Neba i Zemlje):* on ne samo što se ni jednog jedinog trenutka neće uplašiti od te van-svesne »slepe sile« (»*Nerešive Zagonetke*«) u sebi samom, kao Srezojević, nego će jednostavno da joj se prepušta, kao talasima nekog neiscrpnog oduševljenja.[43] To je Život, kao »slepa sila« koja proždire svaku svest, a ne samo svest pesnika pred sopstvenim tekstom, vanpojamni, van-svesni Život kao čista volja oteta svakoj svesti (i koju svest uzalud pokušava da prati): Život kao ludilo, kao pomračenje svesti jedino sposobne da ga vidi kako se produžava i posle raspada svemira. Kada Proka Jovkić piše, u ovoj istoj epohi: »Razvoj me je dalje vodio: / Moj je razum mene oslobodio«,[44] onda to ne piše nekritički, neuravno-

[43] Proka Jovkić je ovu »Nerešivu Zagonetku« objavio pre nego što je Srezojević pesmom *Unutrašnji dijalog* (1911, prvi put objavljenom u *Antologiji* Bogdana Popovića) oglasio »Univerzalnu Zagonetku«: vrlo je verovatno da je Srezojević našao ovu »Nerešivu Zagonetku« u *Poeziji Neba i Zemlje,* kao što nije isključeno da je Proka Jovkić mogao ovu »univerzalnu Zagonetku« da nađe u stihovima *Sfinga* Mihaila Mirona, iz 1904, kao i u poeziji Dimitrija Mitrinovića. Međutim, to je bez ikakvog *dubljeg* značaja: dok je za Srezojevića nepojamno (»Univerzalna Zagonetka«) isto što i van-čovečansko, i u tom smislu ne samo *krvoždna* Sfinga nego i kosmos kao sámo ne-biće (uništavilo), i to *u njegovom sopstvenom duhu,* za Jovkića posvećivanje van-razumskom nije i posvećivanje ne-biću kao uništavilu (kosmosu). Zbog toga on od ove Zagonetke neće ni da se užasne, niti će moći da pređe, kao Srezojević, put agonijskog kosmizma (ili put »kosmizovanja« bića kroz njegovu sopstvenu agoniju). Srezojević je očajavao zbog Zemlje koja će da iščezne, sama i neoplakana, posle svih živih bića (posle njega, Srezojevića, poslednjeg od poslednjih), u hladnoći ravnodušnog, vanživotnog kosmosa (Zemlja, koja je umirala u njemu, to je sámo čovečanstvo koje se gasilo, a žaljenje njegovo Zemlje jeste žaljenje čovečanske svesti); Proka Jovkić izjednačavao je »Nerešivu Zagonetku« (ono što ostaje van svesti) sa kosmosom: ali je i samu pomisao na smrt svemira utapao u svoje oduševljenje *Životom* koji će čak (savršeno iracionalno) i smrt »selene« da preživi.

[44] U pesmi *Oslobođenje.*

teženi duh »samouka«, nego to piše ovo odsustvo svake mogućne svesti: od svesti je tu ostala samo gomila krhotina, koje se povezuju, na najnižoj mogućnoj ravni intelekta, u rečenice pokupljene sa svih strana; ostala je sintaksička forma, ali *prazna onako kako je prazan i sâm ovaj Život* (ili Istina, Svetlost, Borba), kao nekakvi avetinjski ispražnjeni oblici, oslobođeni od svake svesti i njoj nedostupni, oblici koje kao da može da »ispuni« jedino ovo iracionalno oduševljenje, pseudo-racionalni oblici ovoga iracionalnog oduševljenja, ove moći koja se odvaja od svesti sve opasnije, koja patetično govori »velikim« rečima, u stilu proroka Proke Jovkića koji »vezuje« Zemlju i Nebo.

To su, svakako, *smešne* reči, i to su *smesni* pokreti, ali to su reči i pokreti ludila: neuravnoteženost iz koje zija praznina. Ako je Srezojevića ista volja za moći, kroz ludilo, posvećivala i u smrt i u poeziju, ona je ovog obogaljenog proletera posvećivala samo u smrt: u stvari, ta smrt se dogodila već u Americi. *Poezija Neba i Zemlje* ispisana je rukom ove smrti. (To je umiranje koje govori ovde pseudo-metafizičkim jezikom?) Ovaj mesarski radnik, koji je izučavao tipografski zanat zato da bi mogao da kupi štampariju i da u njoj sâm štampa svoje sopstvene pesme, umirao je, sve brže, već po objavi *Knjige Pjesama* (u kojoj, uostalom, ima samo najave, i to sasvim slabe, jednog mogućnog pesnika, a ne i poezije): on, koga je Skerlić preko Okeana dozivao kao nadu srpske poezije, kao živo otelotvorenje svoje anti-dekadentske teze, kao živi argument anti-pesimizma, odazvao se već uveliko mrtav: Skerlić je hteo pesnika volje, a dobio je ovoga »Čoveka« što »vezuje« Nebo i Zemlju, Boga i Slobodu, Lucifera i Epikteta, Devicu i Kanta.[45]

[45] Jovkić je veliko Skerlićevo razočaranje; možda ne najvece, ali sigurno jedno od najvećih. On je bio obmanut *voljom* koja se oglašavala iz Jovkićevih stihova, utoliko neumitnije što je, u svojoj mržnji na »dekadente«, grozničavije bio očekivao objavu njihove antiteze (spreman da, uz kritiku Disa, pozdravi i jednog Božidara Purića, a ne samo Stevana P. Bešević ili Vojislava Ilića Mlađeg). On nije osetio sav *bezizlazni nihilizam*, svu opustošujuću prazninu ove volje koja neprestano »bira« jedino sebe, i čiji svaki cilj je zato skroz fiktivan; »metafizički« Mesija Proka Jovkić, koji se rađa samoubilačkim atentatom Proke Jovkića na buntarsko-slobodarskog Nestora Žučnog iz *Knjige Pjesama*, jeste neumitnost, data samom »logikom« ove alogično-iracionalne *volje* Proke Jovkića, ali koju Skerlić nije osetio. On je verovao da se Jovkić, posle *Knjige Pjesama*, izgubio (o čemu je govorio T. Đukiću, — v. u navođenom Đukićevom tekstu *Sećanje na Proku Jovkića)*, ne osećajući neumitnost tog »gubljenja«. Za njega, Jovkić je bio propuštena šansa anti-dekadentskog pesnika: od patetičnog pesnika socijalne volje on se pretvorio u asocijalnog pseudo-metafizičara koji piše trinaesterce i slobodne stihove (više prozu nego stihove), na marginama nesavladane filosofske literature. Skerlić je dozivao patetičnog pesnika volje, a dozvao je, — on, građanski pozitivist-utilitarist, zdravo-razumski demokrat, — metafizičara u stihu (i to u stihu aritmičnom, sušto) prozi).

Ali, Skerlić je za Jovkića takođe motiv bezmernog razočaranja, tim većeg i *fatalnijeg* što je on vezivao za njega svu svoju nadu: očito, Jovkić nije samo ilustracija za Skerlićevu anti-dekadentsku tezu, — samo jedan među ostalim »argumentima« te teze, — nego je krvavo živ čovek: proleter u Americi kome, usred njegovog očajničkog nemirenja sa sopstvenom anonimnošću (obezličenošću), njegova »*nacija*« šalje, glasom vrhunski autoritativnog Jovana Skerlića, izraz svog poverenja i najdubljeg priznanja. Skerlićevo priznanje odjeknulo je u sluhu ovoga poniženog proletera iz Čikaga i Oklanda kao bomba: on, koji je bio savršeno *nepotreban, odbačen*, osuđen na ponižavajuće i najprljavije poslove, oglašen je ovim glasom za nadu srpske poezije. I ne samo to: Skerlić se nije zadovoljio jedino time da pozdravi njegovu *Knjigu Pjesama (Srpski književni glasnik*, 1908, XXI, 4) ili da, uz to, pomene Jovkića među onima koji obnavljaju srpsku patriotsku poeziju (u članku *Obnova naše rodoljubive poezije; Srpski književni glasnik*, aprila 1908, XXI, 11), nego je u *Srpskom književnom glasniku*, tačno godinu dana kasnije (aprila 1909, XXII, 7), objavio i poziv za spasavanje Proke Jovkića iz »amerikanskih kazamata rada«: »Tom srpskom pesniku, koji ima dušu ali ne telo od čelika, nije više mesto među amerikanskim belim robljem. (. . .) Ima li srpska književnost i srpski narod dovoljno ljudi na odmet, pa da pušta jednog tako talentovanog mladića, jednog pesnika od stvarne vrednosti, koji u našu književnost unosi nešto krepko i sveže, da i dalje skapava po amerikanskim kazamatima rada?« (U istom broju *Glasnika* štampao je on devet pesama Proke Jovkića, sedam iz *Pesama nezadovoljnika i roba* i dve iz *Opalih listova.)* Nije teško zamisliti šta je to moglo da znači za ovog čoveka iz »amerikanskih kazamata rada«; potpuno obezličen u tim kazamatima, on koji je odbačen i *oteran* gotovo odmah po svom rođenju, anonimni radnik iz Čikaga, Oklanda i San Franciska, jeste onaj koji ima »dušu od čelika«, pa je čak i *mali reformator* čitave jedne književnosti. Gotovo je nesamerljiva snaga podsticaja *volji za moći* koju je Skerlić, ovakvim svojim pisanjem, podstakao, savršeno ne znajući, međutim, *šta* podstiče. Ovaj anonimizovani proleter odgovoriće Skerliću kako je jedino mogao da odgovori: željom da se vrati u Srbiju (tu zemlju obećanu), ali ne, — naravno, — radi svoga sopstvenog dobra, nego da bi mogao da stvori nešto što bi značilo »*čast srpske književnosti«:* ». . . Da imam kakvu mađijsku silu, Aladinovu lampu ili čarobnu palicu, znate li šta bih učinio?« — pisao je on Skerliću. »Učinio bih to, da bih duhom nevidljivo se nastanio po beogradskim knjižnicama, bibliotekama, književnim zadrugama i ostalim izvorima književnosti i nauke, a telom bih ostao ovde u Americi, ma gde, da zarađujem koru hleba, kako sam je i dosad zarađivao, trudom i znojem. *Meni nije stalo da sam igde lično poznat i priznat,* kao što je to cela sujeta mnogih ljudi i pisaca; ne, ja hoću jedan miran i skroman kutić, i hoću sigurno polje, gde bih mogao raditi i stvoriti nešto od vrednosti, što neće biti samo moja slava, za kojom ja nigda

Sve što se posle toga zbivalo sa Jovkićem jeste ispunjenje upravo one tragedije koju je on sâm zamišljao kao nesrezmeru između svesti i moći: užasnut ravnodušnošću koja ga je u Srbiji dočekala, i koja je bila prekidana, s vremena na vreme, jedino

opomenama da Srbija nije »luda Amerika«,[46] on je bio osuđen na *ubrzano i nezadrživo* uveličavanje moći i opadanje svesti. To je *pad poetski i pad moralni,* u znaku neprestanog Jovkićevog

nisam težio, nego i čast srpske književnosti« (pismo objavljeno u *Vencu,* u broju od 1. januara 1925, IV, 4—5). Međutim, onaj koji piše ovo o »skromnom kuticu« jeste amerikanski bezimeni proleter koji iza sebe ima Skerlića: ova totalno osporena volja koja, u nemirenju sa svojom osporenošću, dolazi do kulta prometejsko-titanske volje, ali uz moćnu podršku Skerlića, apsolutnog »autoriteta« s onu stranu Okeana, i to iz zemlje iz koje je on proteran, kao nepoželjan i suvišan.

Proka Jovkić, kao »alfa i omega« iz *Poezije Neba i Zemlje,* očito pamti ovu podršku: zahvaljujući njoj, u prvom redu, on će i da se preobrazi u ovu »alfu i omegu« koju, međutim, anti-metafizički pozitivist i utilitarist Skerlić nije mogao da prihvati, ni na koji način, sve i da su stihovi kojima se ona objavila bili više poezija nego što su bili. Skerlićev *Srpski književni glasnik* (1910, XXV, 8) propratio je pojavu ove knjige samo kratkom beleškom: to je »vrlo interesantna knjiga« koja »zaslužuje da se o njoj opširnije govori«; ali to je samo odlaganje smrtne presude: za Skerlića, Proka Jovkić kao pesnik koji »zna šta hoće«, i koji bi imao da bude »stvarna vrednost« i nada srpske književnosti, bio je već izgubljen: još jedan izgubljen »argument« u njegovoj borbi protiv »dekadentske« književnosti. Jovkić je došao u sukob sa Skerlićem (negde u isto doba kada i Dušan Srezojević, iako iz sasvim drugih razloga: dok je Srezojević zamerao Skerliću što je napustio socijal-demokratiju da bi postao »samostalski« poslanik, Jovkić mu je zamerao što ne veruje više u njegov pesnički talenat); da bi dokazao ljudima iz *Srpskog književnog glasnika,* — u prvom redu, naravno, Skerliću, — da kao pesnik nije mrtav, on je (po tvrđenju Trifuna Đukića) napisao i u *Delu* (1913) štampao dvadesetičetiri soneta *Sole oriente,* koje je pisao istovremeno se bacajući na proučavanje Kanta i Hegela i na polaganje gimnazijskih predmeta i mature. (Od 1912. do 1914. završio je gimnaziju, s maturom: u tome su mu pomagali Trifun Đukić i Đorđe Tasić, kasniji profesor Pravnog fakulteta u Beogradu, uz podršku Jeremije Živanovića koji je, izgleda, u ovo doba Jovkićevog sukoba sa Skerlićem imao najjačeg uticaja na njega i koji će, kao urednik *Venca,* posle prvog svetskog rata pokušavati, u više navrata, da oživi uspomenu na njega.) Međutim, *Srpski književni glasnik* (Skerlić) te sonete Jovkićeve nije ni primetio, prelazeći ćutanjem preko ovog bivšeg pesnika Borbe i Snage koji pada pred bogom »nice«: »Tad blesnu sunce. Pun božanskih Žudi / Osetih, da se ceo život združi / Molitvom bogu. Kleknuh. Padoh nice« (u sonetu prvom ovoga ciklusa iz *Dela* (1913, god. 18, knj. LXVI, br. 3), a treću zbirku njegovu, *Knjigu borbe i života* (1912), nije propratio ni jednom rečju (čak ni najbezličnijom bibliografskom noticom). To je bila osuda pesnika Proke Jovkića na smrt. Dozvan iz Amerike Skerlićevim glasom, on će sada sanjati, ogorčen, da se vrati u Ameriku i da tamo, ostajući u njoj sve do svoje smrti, krikne kao što je kriknuo »usamljeni Šelije« (»... ja silazim sa pozornice i kad se vratim u Ameriku ostaću u njoj za sva vremena i imaću puno razloga da kriknem kao što je usamljeni Šelije kriknuo visoko u oblacima«, — po B. Grahovcu). Za sebe samog, on je »previđen atom«: »A ja?... Previđen jedan atom hud, / I slomljen život kô zdrobljen mali morski sprud« (u pesmi *Previđeni atom; Venac,* 25. septembra 1922, VIII, 1).

[46] Po B. Grahovcu.

napora da se potvrdi u očima drugih, u strahu da ne završi kao »previđen atom«: to nisu samo soneti *Sole oriente,* koje je napisao zato da bi dokazao Skerliću da s njim, kao s pesnikom, nije završeno (da umesto slobodnih stihova iz *Poezije Neba i Zemlje* može da piše i sonete, isto tako dobro kao i drugi), nego je to, pre svega, *Knjiga borbe i života* (Beograd, 1912), treća i poslednja njegova zbirka stihova. On, koji je objavio sebe patetično, u duhu anti-tradicionalizma: »Ja pjevati neću o Kosovu više«, i koji je, odmah zatim (epohe se njegove smenjuju vrtoglavo), napustio socijalizam, da bi se od proletera pretvorio u »Čoveka« (u apsolutno nezavisnog filosofa), pokušao je ovde, prepuštajući se talasu restauracije pozno-romantičarskog nacionalizma (Skerlićeve tzv. »obnove rodoljubive lirike«), da peva *Vilu Ravijojlu, Kosovsku krv, Kosovsko predskazanje, Milošev krik, Lazarevu glavu, Damnjanovu ruku, Stevanov topuz,* u protivurečju i sa svojom neposrednom jučerašnjicom i sa svakom mogućnom poezijom, ali optužujući, istovremeno, srpsku poeziju (kao zakasneli sledbenik Šantićevog pozno-romantičarskog konzervatizma),[47] da je »zavedena neva« koja je »zalutala sramno« i pozivajući je da bude »druga kosovka devojka«: »Poezijo srpska, guslareva nevo, / Kuda bludiš tako bez puta i cilja? / Kud si tako zašla, zavedena nevo, / Gde Bog samo kune, a ne blagosilja? / .... / Poezijo srpska! Vrati se sa puta, / Gde si dosad bila zalutala sramno![48] To je *treće, i poslednje, samoubi-*

[47] V. Šantićevu pesmu *Naša poezija (Brankovo Kolo,* 1904, br. 43, nju kasnije Šantić nije unosio u svoje zbirke): »Kraljice moja, šta je s tobom bilo? / ... / Moj narod tebe ne poznaje više«.

[48] U pesmi *Srpskoj poeziji* (*Srpski književni glasnik,* 1911, XXVII, 7). — Povodom *Knjige borbe i života* pisao je Vladimir Čerina (u zagrebačkom *Savremeniku,* 1913, VIII, 2) da Jovkićeve pesme »liče jedna na drugu kao dva lista s iste gore«, a Sima Pandurović je u *Zvezdi* (br. 8, od 25. aprila 1912) tvrdio: »Poezija Jovkićeva nije moderna. (...) Želeći da ona bude moderna, mi ne želimo da pođe za jevtinim efektima, nastranostima i ćudima književne mode, nego da bude prožeta *shvatanjima* moderne poezije, koja je analitičko-rekonstruktivna po svojim metodama, a spiritualistička po svom shvatanju. Današnja lirska poezija je u intimnoj vezi sa psihologijom, i, po tačnoj reči jednoga od naših modernih pesnika, najbliža je metafizici. Poezija Jovkićeva ne zna za nijansu, ne ulazi u suštinu osećanja, ne poznaje dušu ljudi, a najmanje ulazi u ‚dušu stvari'. U celoj zbirci Jovkića čitalac se susreće sa jednom celom serijom starih, poznatih i vrlo opštih osećanja i motiva, srećnije ili slabije izraženih; ali kad se pročita cela ova knjiga pesama, oseća se samo umor od tolikog broja stihova i slikova, ali glad savesti i osećanja modernog čoveka ostaju i dalje«.

stvo Proke Jovkića: njegov atentat i na anti-»kosovskog« (anti-tradicionalističkog) Nestora Žučnog i na pseudo-metafizičara, »novog Epikteta«, koji se rodio pucajući na toga istog Nestora Žučnog. Napušten posle toga od svih (od Vile Ravijojle do Jovana Skerlića), ovaj proleter koga je napuštala sopstvena svest pokušavao je da veruje da nekome treba njegova duša: »Ja sam pustio čamac da luta, i bez krmila i bez nade; i počinje sudbina da mi postaje i biva smešna, što je već dosta žalosno; a vi, vetrovi morski, nosite moju dušu: primiće je Bog ili đavo — nekome treba!«,[49] tražeći spasa (i da bi se prokletstvo njegovo ostvarilo do kraja?) u istoj apsolutnoj volji koja ga je uništavala i koja se, sad, dok je umirao, sve svesniji svoje smrti, pretvarala u volju nekakvoga boga koji, prkoseći olujama, munjama i gromovima, otkriva sopstvenu neuništivost pevajući svoje *Krvavo umiranje* (tekst napisan marta 1915, štampan posthumno):

Udri buro i ne čekaj da te se uplašimo; udri buro dok smo još na zemlji; dok se podli u grobove ne posakrivamo! . . . Nigde ni lista da se sakrijem, nigde krova, nigde drveta, nigde brata ni prijatelja; ja evo sam a došlo vreme krvavog umiranja.

Ko hoće i ko traži dušu moju?
Ko hoće da me uništi?
Zar ne znaš da sam ja snažni Bog koga nije mogućno uništiti?

. . .

O, gromovi, munje moje s kojih sam tako srećan, parajte, udarajte!

Samo nekoliko trenutaka prosijavanja svesti (»Nigde ni lista da se sakrijem, (. . .) nigde brata ni prijatelja; ja evo sam a došlo vreme krvavog umiranja«), ali koji ne mogu da se povežu u celinu: mračni talas titanizma ih preplavljuje: »udri buro«, to je dozivanje bure sopstvene volje, sopstvene moći (»dok se podli u grobove ne posakrivamo«), sreća u očajanju, umiranje i stradanje kao sreća, *delirijum duše romantizma*, najdosledniji romantičarski tekst Jovkićev, »škorpijski jed« kao slepa sila samouništenja: odviše velika svest da bi se prihvatio Zločin, ali i odviše velika nemoć da bi se zadovoljilo Dobro i Zlo.[50] Grč titanizma kao grč agonije: opijenost munjama, otrov romantizma nađen na dnu najdublje nemoći, uzdizanja sebe do »snažnog Boga koga nije mogućno uništiti«, — ovaj bog, poslednji put, pre nego što ga odnese pegavi tifus (27. IV 1915). To je tragedija kao delirijum apsolutne moći, a ne *Tragedija* kao spev kojim bi se ovaj čovek približio, sve stepen po stepen, od rata prirodi, i od prirode »apsolutnoj ideji«; ali, ipak, i ta fantomska »apsolutna ideja« o kojoj je on sanjao i na samom svom samrtnom odru, u agoniji pokušavajući da »objasni Hegelov sistem apsolutnog idealizma i empiričko skupljanje Aristotelovog sistema kategorija«,[51] nije li, ovde, još jedan mlaz nepotkupljive svetlosti? Ako tragovi pesnika mogu da se naslute samo u pojedinim trenucima romantičarsko-prometejskog, literarno inače prevaziđenog i neplodnog patosa *Knjige Pjesama*, tako da poezija Proke Jovkića ostaje samo od dokumentalnog značaja, taj značaj nije mali: bez te poezije izvori volje za moći u srpskoj kulturi prve decenije veka bili bi, sigurno, manje pojmljivi.

[49] *Iz poslednjih pisama verenici* (pismo datirano 9. I 1915); u istom pismu su i njegove rečenice o samoposmatranju: »Kažu da samoposmatranje ubija intenzitet osećanja, i onoga dana, kada dođe, srcu je odzvonilo. Ima u tome dosta istine, ali najviše bola; jadna srca naša!«

[50] »Hoću baš da vidim šta može biti sa mnom: hoću do kraja da izdržim u ovom neizdržljivo-ironičnom položaju; o, ja sam i suviše svestan, da bih učinio nepravdu ili zločin, a suviše nemoćan da zadovoljim Zlo i Dobro! Tako, dakle, stvaraju se tragedije« (u već navođenom pismu od 9. I 1915).

[51] Po B. Grahovcu.

Radomir Konstantinovic
BIĆE I JEZIK 3

Recenzenti: dr Prvoslav Ralić, dr Kasim Prohić • Korice i grafička oprema: Miodrag Popović • Korektura: korektorsko odeljenje *Prosvete* • Izdavači: IRO *Prosveta*, Beograd, Dobračina 30; IRO *Rad*, Beograd, Moše Pijade 8; IRO *Matica srpska*, Novi Sad, Svetozara Markovića 2 • Štampa: *Beogradski izdavačko-grafički zavod*, Beograd, Bulevar vojvode Mišića 17 • Štampano u 4.000 primeraka • 1983.